

EXPERIÊNCIA DO SILÊNCIO NO AUTO-RETRATO

O SILÊNCIO COMO SENSÇÃO

Pedro Miguel Figueiredo Matias

Dissertação de Mestrado em Filosofia – Estética

MARÇO DE 2010



A quem esteve sempre lá

AGRADECIMENTOS

Ao Professor João Constâncio, por ter aceitado este desafio e à sua imprescindível ajuda e apoio em todos os momentos, pois não teria conseguido sozinho. Somente a sua paciência perante as minhas dúvidas e falhas, a sua total disponibilidade e o seu rigor como orientador, tornaram possível esta dissertação.

Aos meus amigos pela paciência nas longas explicações do tema que tanto me ajudaram a perceber o meu caminho e pelos conselhos que me deram.

À Sara pela sua disponibilidade na ajuda da tradução da língua inglesa para a portuguesa.

Um agradecimento muito especial a quem me auxiliou na revisão exaustiva de todo o texto e esteve sempre lá nas alturas das maiores dúvidas e nos momentos de maior desespero.

À minha família pelo apoio, por terem sempre acreditado em mim. E por fim um especial obrigado aos meus Pais, António e Céu, por tudo o que me permitiram sonhar e realizar.

RESUMO

EXPERIÊNCIA DO SILÊNCIO NO AUTO-RETRATO O SILÊNCIO COMO SENSÇÃO

THE EXPERIENCE OF SILENCE IN THE SELF-PORTRAIT SILENCE AS SENSATION

Pedro Miguel Figueiredo Matias

PALAVRAS-CHAVE: Sensação, Deleuze, Silêncio, Auto-retrato

KEYWORDS: Sensation, Deleuze, Silence, Self-portrait

A presente pesquisa tem por objectivo propor um entendimento do silêncio como sensação, pretendendo demonstrar a possibilidade desta ser vivida no auto-retrato. Com base na obra *Francis Bacon - Logique de la Sensation*, procurou-se então compreender a noção de sensação e do modo como esta nos atinge, sendo necessária a criação de um corpo sem órgãos como forma de a vivenciar, de tê-la na carne, de senti-la. Seguidamente tratou-se da vasta influência do silêncio, numa tentativa de compreensão da especificidade que se procurava trabalhar – silêncio enquanto um “nada cheio de tudo”, como silêncio “potenciador” e “transmissor”. Posteriormente foi tratado o tema do auto-retrato procurando uma análise onde se pretende entender como é que o diálogo entre criador e criação acontece. Baseada na ideia de espelho e deste como forma de entrada no caos deleuziano, propôs-se aqui o auto-retrato como uma necessidade de reflexão sobre o duplo – aquele que não é mais do que o “Eu virtual”. Deve-se entender o auto-retrato como uma marca do “Eu virtual” na superfície real. Para uma final compreensão do silêncio como sensação indigitou-se um último exemplo – o auto-retrato sem retratado. O auto-retrato é então uma presença do “não-presente”, um silêncio sentido como forma de abertura do caos ao espectador.

The aim of this research is to understand the silence as a sensation, demonstrating how it can be lived in a self-portrait. Based in the Book *Francis Bacon - Logique de la Sensation*, we tried to comprehend the meaning of sensation and how it reaches us. It is required the construction of a Body without Organs as a way of living that sensation and a manner of having it in our flesh, feeling it. Afterwards we created awareness of the vast influence of silence in an attempt to understand the specificity that would be our choice to work with – silence as a “nothing full of everything”, silence as an “increaser” and “transmitter”. Later was approached the subject of self-portrait to understand how the dialogue happens between creation and creator. Based on the idea of mirror and as a method of entrance in the deleuzian’s chaos, we proposed the self-portrait as a need of thinking the concept of double – that one who is not more than the “virtual I”. The self-portrait should be recognized as a trace of the “virtual I” in the real surface. Finally we named one last example - the self-portrait without portrayed. The self-portrait is in that case a presence of the “non-present”, a silence felt as a way of opening the chaos to the spectator.

ÍNDICE

Introdução	1
Capítulo I: A sensação em Deleuze	5
I. 1. A justaposição da força e da sensação	9
I. 2. O trespassar da sensação – o espasmo do Corpo sem Órgãos.....	12
I. 3. A arte, o artista e a sensação	17
Capítulo II: Silêncio	21
II. 1. O silêncio na linguagem – breve aproximação.....	24
II.1.1 Wittgenstein e a “linguagem privada”	26
II.1.2 Não-dito <i>vs.</i> Indizível <i>vs.</i> Silêncio	28
II. 2. O silêncio na Arte - O silêncio na criação e na contemplação	31
II. 3. O silêncio do virtual como silêncio potenciador	34
II. 4. Devir – silêncio	37
Capítulo III: Auto-retrato – O encontro em si.....	41
III. 1. O silêncio narcísico	44
III. 2. O rosto do “outro” – devir-outro	46
Capítulo IV: O auto-retrato do silêncio - O silêncio como sensação.....	49
Conclusão – O diálogo no caos.....	53
Bibliografia	55
Anexo 1 – Pinturas de Klein, Rothko e Rauschenberg.....	59
Anexo 2 – <i>Auto-retrato</i>	61

INTRODUÇÃO

O silêncio que comumente estamos habituados a sentir é aquele que nos desgasta, seca, que devemos recusar, de que devemos fugir.

Esta rejeição deve-se ao facto de o silêncio ser considerado, na maioria dos casos, aquele “(...) espesso, turvo silêncio (...)”¹, associado ao negativo, a um processo penoso, ao entendimento de nós mesmos e do outro. É da ordem da espera e do suspenso, noções que cada vez mais o sujeito procura evitar.

Será então por isso que nos é tão difícil pensar o silêncio? Talvez por ser um representante da solidão e do sofrimento, e acima de tudo, de um contacto connosco mesmos.

Toda esta pesquisa começou exactamente com uma necessidade pessoal de procurar entender e encontrar o silêncio. Assim, procurou-se perceber as variadas noções de silêncio, deixando de lado a mais negativa e comum, já que essa nada traria à luz do dia para além daquilo de que já tínhamos conhecimento.

A estudo da obra de Gilles Deleuze fez levantar a hipótese de se poder pensar silêncio como sensação e, assim, como algo que pode ser vivenciado pelo espectador quando este frui do tipo de obra de arte a que, por enquanto, chamamos “silenciosa”.

Para entender o pensamento deleuziano, temos primeiro de entrar na sua forma de escrever. Podemos considerar este autor mais do que “somente” um filósofo. Deleuze poderá mesmo ser encarado como um escritor-filósofo, pois toda a sua escrita é como “(...) um estrangeiro na sua própria língua: não mistura uma outra língua, talha na sua língua uma língua estrangeira que não preexiste. (...)”².

No livro que propomos como fio condutor deste estudo, *Francis Bacon - Logique de la Sensation*, Deleuze procura decodificar toda a linguagem da estética, analisando a obra de Francis Bacon bem como a sua forma de criar. “A estética confundir-se-á com a criação dos mundos. Espaços e tempos que a obra de arte unirá, pois nela unem-se “todas as outras dimensões” e encontra-se a verdade.”³ Neste estudo é utilizada a versão inglesa deste livro de Gilles Deleuze (*Francis Bacon – Logic of Sensation*), traduzida por Daniel W. Smith, tendo sido *inclusive* a sua

¹ ANDRADE, (1974), p. 173

² DELEUZE, citado por GODINHO, (2007), p. 44

³ GODINHO, (2007), p. 32

introdução também uma grande ajuda à compreensão desta obra de Deleuze⁴. Foram igualmente decisivos o livro de Ana Godinho, *Linhas do estilo – estética e ontologia em Gilles Deleuze*, e a tese de Mestrado de Nuno Carvalho, *A imagem-sensação: Deleuze e a pintura*.

Como nos diz José Gil, “ser deleuziano é criar a sua própria diferença com Deleuze: será isso pensar com Deleuze.”⁵ Optou-se por partir de Deleuze e “pensar com Deleuze” precisamente pela liberdade e pela procura de diferença que isso implica.

Ao longo da nossa exposição, tentaremos entender noções basilares da estética deleuziana, pois só assim conseguiremos munir-nos de ferramentas que nos permitam compreender o conceito de sensação e explorar a hipótese de o silêncio ser uma forma de sensação. Outros conceitos, como os de força, caos ou estilo, farão com que entendamos um pouco mais do acto de criar, e acima de tudo do acto de entender a arte. “O estilo não é a criação psicológica individual, particular, uma construção, uma “maneira” (de ordenar frases, sons, matérias de expressão de qualquer espécie) ou uma “forma” (pessoal) de um conteúdo (a “forma” de uma escrita, por exemplo).”⁶

Ao pensarmos o silêncio como sensação, procuramos perceber se é possível que, na fruição de obras de arte, o silêncio seja vivido, experimentado, sentido. Para conseguirmos pensar o silêncio como uma sensação relacioná-lo-emos com a obra para compreender quais as suas faces na própria arte, na obra.

Entender a sensação deleuziana e a sua real abrangência, permitir-nos-á reflectir o silêncio como envolvente, ou seja, potenciador de transmissão e como sensação em si. A compreensão da sensação como autónoma e atemporal que Deleuze nos propõe, permite então o constatar que a obra é constituída por muito mais do que somente uma face desse silêncio. Mesmo a obra que tem inscrito na sua superfície a força do ruído, de algum modo partiu do silêncio.

Não se trata de defender que o silêncio é a origem da obra, pois tal seria desde logo uma pura especulação e uma premissa totalmente falsa. O que aqui propomos é um silêncio envolvente do caos de onde a obra nasce.

O caos é a origem da força e da sensação, e será a partir desta ideia que procuraremos prosseguir o estudo em torno do silêncio, aplicando-o por fim a um campo específico das artes plásticas – o auto-retrato – procurando entender-se como ocorre o diálogo entre criador e criação

⁴ São nossas todas as traduções do Inglês para o Português.

⁵ GIL, (2007), p. 15

⁶ DELEUZE, (2003), p. 36

e tentando analisar se poderá então, o silêncio, ser sentido e transmito num auto-retrato. Poderá o artista querer retratar esse silêncio e ser bem sucedido?

Para podermos decifrar o efeito desta sobre nós, teremos de entender o que é o Corpo sem Órgãos e as suas repercussões, tentando relacioná-lo, de modo ainda que introdutório, ao silêncio deste possível Corpo sem Órgãos. Tentaremos ainda, nesse capítulo, compreender a arte enquanto linguagem da sensação, sendo o único meio para a experimentação da mesma.

No capítulo II dedicaremos a nossa atenção ao silêncio. Depois de termos visto o que é a sensação, começaremos por perceber as várias nuances e representações do silêncio, pretendendo, de uma forma breve e geral, abranger todas as suas faces na nossa vida, quer quotidiana, quer numa perspectiva mais transcendental, para assim podermos, de entre o referido, escolher a vertente do silêncio que mais se adequar ao nosso estudo.

Passaremos neste capítulo por uma aproximação à filosofia da linguagem, ainda que breve e pouco detalhada, e por isso mesmo não poderíamos de deixar de visitar os escritos de Ludwig Wittgenstein. Procurámos ligar a sua crítica do conceito de “linguagem privada” com a crítica deleuziana da interioridade, pois ao criticá-la, poderemos procurar explicar uma ideia de interioridade aos olhos de uma teoria deleuziana. Propomo-nos neste mesmo capítulo pensar o que é o indizível — um conceito sempre ligado ao de silêncio —, bem como compará-lo a outras noções, como o não-dito ou o próprio silêncio.

Em seguida, analisamos as noções de contemplação e criação e a necessidade que estas têm de estar envoltas em silêncio. Como veremos, isto implica tratar o silêncio virtual como potenciador e plataforma de transmissão de outras sensações.

Por fim, tentaremos formular o conceito de devir-silêncio, justificando-o com base no conceito de devir em Deleuze. Se, como este autor nos diz, “(...) no Corpo sem Órgãos, o pintor, o escritor entram em múltiplos devires nos respectivos planos de imanência, devir-mulher, devir-animal, devir-rapariga, devir-imperceptível, devir-mineral.”⁷, veremos se será possível um devir-silêncio e o que isso representa.

No capítulo III ocupamo-nos do auto-retrato e procuramos pensar a necessidade que tantos artistas têm de o utilizar como forma de análise de si próprios. Trata-se de compreender o que procuram ao auto-retratarem-se, de analisar esta necessidade e de ver como formulam a sua autoscopia.

⁷ GODINHO, (2007), p. 218

O estudo continuará na reflexão do auto-retrato como posicionamento do artista e assim uma marca de espaço. Que espaço é este e porquê, mais uma vez, esta necessidade de o procurar? O auto-retrato revelará mais do seu autor do que uma outra obra? E em termos de sensação, o que nos revela esta técnica? Analisaremos ainda de que forma noções deleuzianas como caos e força, ou a noção de espelho intervêm então no auto-retrato.

Por fim, no último capítulo procuramos defender a tese de que é possível experimentar o silêncio num auto-retrato. Será possível termos esta última e mais profunda noção de silêncio, aquela que mais do que propiciar sensação, ou valorizar o contacto e o comunicar de nós connosco mesmos, é sensação em si mesma?

E se tal é possível, como a sentimos? Para além de procurarmos explorar esta tese, queremos indagar também a possibilidade de um auto-retrato transmitir silêncio.

Sendo artista plástico, esta última questão prende-se com a procura de justificação para trabalhos da minha autoria onde a sensação transmitida seria o silêncio. Este jogo de autoscopia permitirá procurar em mim o próprio silêncio que propus transmitir enquanto artista. Anos passados, analisarei agora, de forma o mais distante e imparcial possível, este silêncio que se encontra escondido nesses trabalhos.

Assim, toma-se este estudo uma forma de encontrar uma sustentação teórica para um trabalho começado há alguns anos. Ao analisar o meu próprio trabalho proponho-me reflectir sobre o meu pensamento, forçando o meu entendimento de mim.

Ana Godinho escreve que “sofremos, pois, uma espécie de violência no pensamento para podermos pensar.”⁸ esta violência pode ser vista como aquele abanão necessário para a verdadeira compreensão. Só depois de entender este “espasmo” deleuziano que percorreu o espectador do meu trabalho e a mim mesmo enquanto artista, é que poderei encontrar alguma verdade nessa mesma peça, podendo compreender finalmente a sua vida.

Utilizando as palavras de Deleuze “escrevemos [os filósofos e não só] sempre para dar a vida, para libertar a vida lá onde ela está prisioneira, para traçar linhas de fuga.”⁹

⁸ GODINHO, (2007), p. 32

⁹ GODINHO, (2007), p. 44

I

A SENSACÃO EM DELEUZE

É com base na obra *Francis Bacon - Logique de la Sensation* de Gilles Deleuze que tentaremos encontrar uma noção de sensação. Com o objectivo de reflectir sobre o silêncio enquanto sensação teremos, primeiramente, de entender esse conceito de sensação. A escolha de uma obra deleuziana para base da nossa reflexão deveu-se sobretudo à forma pessoal e livre com que este autor entende a estética. “(...) A análise deleuziana da obra de certos artistas não tem por objectivo subordiná-las a pressupostos filosóficos previamente estabelecidos. Não se trata de um “pensar sobre”, de formulação de critérios de legitimidade ou de identificação. Trata-se, isso sim, de “pensar com”, em articulação com esferas diversas que não a da filosofia estritamente dita”.¹⁰ É um procurar entender o artista, a sua forma de agir, o seu pensamento, que motiva Deleuze. Para a análise da sensação procuraremos compreender como o próprio processo criativo se processa e o que está na sua origem.

A sensação é, em primeiro lugar, aquilo que nos é dado ao ver a obra, ao vivenciar uma experiência artística. É sobre esta transmissão entre obra e espectador sobre que é necessário reflectir, percebendo o que realmente é transmitido, o que é experienciado.

Essa mesma obra onde a sensação surgirá e viverá é em si mesma muito mais do que um mero “vazio”. Deleuze defende que a superfície (matéria) sobre a qual o artista vai trabalhar não está em “branco”. O artista não trabalha sobre uma superfície vazia, uma tábua rasa, mas sim uma “tábua” cheia. Este “estar cheio” é o encontrar todas as imagens prévias à criação, todos os clichés com que o artista se depara antes de iniciar o seu trabalho.

“Os clichés já estão a priori na tela, e se o pintor se contentar em transformar o cliché, deformando-o ou mutilando-o, manipulando-o de todas as formas possíveis, torna-se já demasiado intelectual, demasiado abstracto: isto vai permitir que o cliché renasça das cinzas, deixando o pintor no meio dele, ou então dando-lhe nada mais do que a consolação da paródia.”¹¹ É com esses clichés que o artista tem de travar uma batalha, afastando-os, cobrindo-os, transformando-os e destruindo a sua imediatez, criando assim a sensação. Só depois desta luta

¹⁰ NASCIMENTO, (2007), p. 2

¹¹ DELEUZE, (2003), p. 72, “Clichés are always-already on the canvas, and if the painter is content to transform the cliché, to deform or mutilate it, to manipulate it in every possible way, this reaction is still too intellectual, too abstract: it allows the cliché to rise again from its ashes; it leaves the painter within the milieu of the cliché, or else gives him or her no other consolation than parody.”

contra os clichés é que a sensação poderá surgir. Nas palavras de Francis Bacon, citado por Gilles Deleuze: “(...) Creio que é ainda mais profundo: como é que acho que posso tornar esta imagem mais imediatamente real para mim mesmo? É tudo.”¹²

Bacon revela-nos a sua intenção de criar uma imagem real para si mesmo. Este real é a condição de experienciar a sensação. Só sendo não-cliché, não-espontânea, é que a sensação surgirá e nos poderá atingir. “Por debaixo de cada cliché, como que virtualmente, justaposta, mas não pressupondo nenhuma anterioridade relativamente ao que é de facto visível, existe uma sensação que luta por surgir, uma força invisível em estado de tensão.”¹³ Embora a sensação surja num campo virtual, invisível, “justaposto” à superfície real da obra, a sua vivência por parte do espectador, bem como do próprio artista, é real. O experienciar essa obra de arte é o experienciar o real, “a sensação é o que faz pensar, o que força a pensar.”¹⁴

“(...) A sensação visual é portanto a actualização de um força invisível ou virtual que foi capturada: “O que é pintado é a sensação” [como diz Deleuze].”¹⁵ A sensação na obra é aquilo que é pintado na tela, é aquilo que sentimos, é uma “pura força”, sendo esta uma onda que nos afecta. Assim, são essas mesmas sensações que criam a obra, que a tornam real. A sensação é um invisível que torna possível algo visível – a obra.

Embora seja a sensação que torna a obra o que ela é não lhe pertence. As sensações são autónomas, livres. “(...) As sensações de que é feita obra de arte não pertencem nem aos sujeito nem ao objecto, apenas a elas próprias. Toda a sua consistência ou força de subsistência vem de uma existência própria, como seres autónomos para alguém e para além do humano. Dar aos afectos a sua autonomia de ser é dar-lhes toda a sua potência – a potência de sentir.”¹⁶

“A sensação é o oposto ao fácil e ao pré-feito, ao cliché, mas também ao espontâneo. A sensação tem uma face voltada para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, o “instinto”, o “temperamento”), e outra voltada além do sujeito (o facto, o sítio, a situação).”¹⁷

Para podermos ter em nós essa sensação autónoma é preciso abrir o nosso corpo. O corpo deixará a sensação entrar, trespassar-nos, fazer-nos vivê-la e assim comunicaremos com a

¹¹ **DELEUZE**, (2003), p. 35, “(...) I think it goes to a deeper thing: how do i feel I can make this image more immediately real to myself? That’s all.”

¹³ **CARVALHO**, (2007), p. 25

¹⁴ **SOUSA DIAS**, (1983), p. 18

¹⁵ **CARVALHO**, (2007), p. 63

¹⁶ **GODINHO**, (2007), p. 185

¹⁷ **DELEUZE**, (2003), p.31, “The sensation is the opposite of the facile and the ready-made, the cliché, but also the “sensational”, the spontaneous. Sensation has one face turned toward the subject (the nervous system, vital movement, “instinct”, “temperament” (...)), and one face turned forward the object (the “fact”, the place, the event).”

obra, estaremos interligados pela sensação que vem desta e nos trespassa. O artista capta as forças, desbrava caminho na tela para podermos depois receber a sua lição. “As sensações são oferecidas. Mas é a força que constitui a condição da sensação.”¹⁸ A força é a sensação, a sensação é força.

“Enquanto espectador, apenas entrando na pintura experimento a sensação, pelo alcance da unidade entre a sensível e o sentir.”¹⁹ A sensação não está na tela, antes passa por ela, espera nela, não sendo contudo “a obra”. “A cor está no corpo, a sensação está no corpo, não no ar. A sensação é aquilo que é pintado.”²⁰

Este modo de pensar a sensação faz do espectador também parte da obra, não como interveniente mas como elemento necessário à transmissão de sensação. Sem um corpo para viajar, a sensação ficará em letargia na obra. Esta alimenta-se da transformação que cria na carne, do experimentar a livre força do corpo. “(...) O corpo não está somente à espera de algo estrutural, mas sim à espera de alguma coisa dentro de si mesmo: exerce um esforço sobre si mesmo para se tornar uma figura. É dentro do corpo que algo acontece, o corpo é a fonte do movimento.”²¹ É no corpo e pelo corpo que a sensação “é”. O corpo sente-a e vive-a.

Ao ser transmitida do artista para a obra, e desta para o espectador, é no corpo do último que a sensação surge. Ao entrar no corpo, mais do que uma passagem, é um ressurgimento, um “nascer em si”. Na tela a sensação é criada, nasce pelas mãos do pintor, e esta, depois de fruída pelo espectador renasce nele, na sua carne, para o fazer estremecer. “A sensação “acontece” em mim, mas não por mim, fenómeno exterior ao meu querer”²² pois, como Ana Godinho nos diz “(...) a carne é “reveladora” de sensação, mas não é a sensação nem a constitui.”²³ Não sendo nem constituinte da obra nem do sujeito, “a sensação é (...) dessubjectivada, assubjectiva(...)”²⁴

É assim exterior ao sujeito da sensação, embora aconteça no corpo deste. A sensação trespassa-nos, sentimos-la, mas não é nossa, não foi algo que tenhamos criado.

¹⁸ SMITH, (2003), p. xxiii, “Sensations are given, but it is force that constitutes the condition of sensation.”

¹⁹ DELEUZE, (2003), p. 32, “As a spectator, I experience the sensation only by entering the painting, by reaching the unity of the sensing and the sensed.”

²⁰ DELEUZE, (2003), p. 32, “colour is in the body, sensation is in the body, and not in the air. Sensation is what is painted.”

²¹ DELEUZE, (2003), p. 15, “(...) The body is not simply waiting for something from the structure, it is waiting for something inside itself; it exerts an effort upon itself in order to become a figure. Now it is inside the body that something is happening, the body is the source of movement.”

²² SOUSA DIAS, (1983), p. 14

²³ GODINHO, (2007), p. 194

²⁴ SOUSA DIAS, (1983), p. 35

Ao ouvir um concerto, nós poderemos fazer por sentir o êxtase em nós, por nos arrepiarmos, propondo-nos à total entrega, mas não escolhemos quando acontece ou sequer se acontece. A sensação renasce em nós quando já lá está, quando o artista a coloca lá, quando capturou a força que propulsiona essa mesma sensação.

Muitas vezes, é somente com o cliché com que nos deparamos, com o simples, com o esperado, não havendo qualquer sensação. Não houve força na criação e por isso não haverá fruição.

“A sensação será como o reencontro da onda com as forças que agem sobre o corpo.”²⁵
A onda atravessa-nos e toca-nos, a sensação faz estremecer.

Não é unicamente nossa, podendo ser outro espectador esmagado pela mesma sensação, quando olhar para a obra que olhámos. “Isto significa que não há sensações de ordem diferente, mas uma ordem diferente de uma mesma sensação.”²⁶

Esta sensação exterior a mim, passará pelo meu corpo, e eu poderei recordá-la e falar da sua marca em mim, porém essa mesma sensação trespassará um outro sujeito. Como Deleuze nos diz, a sensação é a mesma, muda apenas a sucessão de vivências recordadas. Ao vivenciar a sensação, o sujeito cria em si vivências dessa sensação, alterando a sua carne, o seu corpo. O virtual altera o real.

²⁵ **GODINHO**, (2007), p. 205

²⁶ **DELEUZE**, (2003), p. 33, “This means that there are not sensations of different orders, but different orders of one and the same sensation.”

I. 1. A justaposição da força e da sensação

Segundo Deleuze tudo é composto por força, sendo esta “justaposta” à sensação, invisível. “A força está assim numa relação estreita com a sensação: é preciso que uma força se exerça sobre um corpo para que haja sensação.”²⁷

Deleuze explica-nos que a força é invisível, e que o artista deve capturá-la e assim sendo, torná-la visível através da sensação. “Na arte, como na pintura e na música, não é uma questão de reproduzir ou de inventar formas, mas sim de captar forças.”²⁸ Na música, as forças não-sonoras devem tornar-se sonoras, na pintura deve-se tornar visível, o invisível.

“Agora tudo é relacionado com forças, tudo é uma força. É a força que constitui a deformação enquanto acto de pintar: não se presta nem à transformação da forma nem à decomposição dos elementos. As deformações de Bacon raramente são aprisionadas ou forçadas, apesar das aparências não são torturas: pelo contrário, são as posturas mais naturais de um corpo, reorganizadas, mas exercendo uma força simples sobre ele. A vontade de dormir, de vomitar, de mudar de posição, de permanecer sentado o maior tempo possível...”²⁹

Em *Logique de la Sensation*, e através de Bacon, Deleuze consegue-nos explicar o que realmente é essa força, dizendo-nos que é tudo, tudo aquilo que é invisível mas que permite a “autonomia” da obra.

A força é o motor da sensação, é o que cria a onda que desloca a sensação contra o Corpo sem Órgãos e que nos irá trespassar. É parte da carne, existente com a sensação. Da mesma forma que um cliché abafa uma sensação em potência, também podemos entender que justaposta à sensação existe uma força motivadora e criadora. A força movimenta a sensação, projecta-a contra nós.

Só entendendo a existência desta força motora da sensação é que nos é possível pensar na possibilidade de se experienciar a sensação. Conceitos da ordem do real como “dor” ou

²⁷ GODINHO, (2007), p. 165

²⁸ DELEUZE, (2003), p. 48, “In art, and in painting as in music, it is not a matter of reproducing or inventing forms, but of capturing forces”

²⁹ DELEUZE, (2003), p. 50, “Everything is now related to forces, everything is force. It is force that constitutes deformation as an act of painting: it lends itself neither to a transformation of form nor to a decomposition of elements. And Bacon’s deformations are rarely constrained or forced, they are not tortures, despite appearances: on the contrary, they are the most natural postures of a body that has been reorganized but the simple force being exerted upon it. The desire to sleep, to vomit, to turn over, to remain seated as long as possible...”

“vômito”, só poderão ser experimentados através da arte, se entendermos esta força como presente.

“A força está fortemente relacionada com a sensação: para uma sensação existir, uma força tem de ser exercida sobre um corpo, na pintura de uma onda.”³⁰ Será então sensação força?

“Para Deleuze, a força é a condição da sensação “mas se a força é condição da sensação não é porém ela que é sentida, pois a sensação “dá” uma coisa completamente diferente a partir das forças que a condicionam”, afirmação que exemplifica essa diferença criativa que caracteriza o movimento de actualização.”³¹

A sensação não é senão uma forma de trazer ao real o invisível. A força é o núcleo energético dessa mesma sensação.

A sensação é visual, vemo-la, sentimo-la, enquanto a força é a potência com que essa sensação nos encontra. Quanto mais força captarmos, maior será a intensidade dessa sensação e maior será o estremecer do Corpo sem Órgãos. Este, feito somente de carne e nervos será trespassado pela sensação propulsionada pela força anexa.

Deleuze dá-nos ainda dois exemplos para que compreendamos esta noção: o Tempo e o Grito. Como representamos esse tempo ou esse grito? Como os pintamos?

Se o pintor conseguir captar a força do tempo, a sua “essência”, poderá então “pintar a sensação” e assim fazê-la viver, criando a sensação. “A sensação é a própria excitação, não na medida em que se prolonga gradualmente e passa na reacção, mas na medida em que se conserva ou conversa as suas vibrações. A sensação contrai as vibrações do excitante numa superfície nervosa ou num volume cerebral: a precedente não desapareceu ainda quando a seguinte aparece. (...) A própria sensação vibra porque contrair vibrações. Conserva-se a si própria porque conserva vibrações: é monumento.”³² A vibração de que Guattari e Deleuze aqui referem pode mesmo ser entendida com a força “justaposta” à sensação. Esta vibra e faz vibrar a sensação.

O outro exemplo é o grito. Ao falar-nos deste, Deleuze refere que pintar o grito não é pintar o horror adjacente a este. Não precisamos mostrar o “choque” que causou o grito para fazer desse grito sensação. Basta capturar a sua força, acção que só o artista poderá fazer, caso contrário será somente o horror que veremos, e não o grito que queríamos sentir; “(...) ou pinto o

³⁰ **DELEUZE**, (2003), p. 45, “Force is closely related to sensation: for a sensation to exist, a force must be exerted on a body, on a paint of the wave.”

³¹ **CARVALHO**, (2007), p. 63

³² **DELEUZE e GUATTARI**, (1992), p. 185

horror e não pinto o grito, pois faço uma figuração do horrível, ou pinto o grito e não pinto o horror visível. Pintarei o horror visível cada vez menos, uma vez que o grito capta ou detecta uma força invisível.”³³ É por isso, e ainda usando as palavras deste autor, “pintar estabelecerá uma relação entre estas forças e o grito visível (a boca que grita).”³⁴

A sensação “está” na carne, entra em nós assubjectiva. A força é “(...) a condicionadora, força invisível que liberta uma força capaz de a vencer ou mesmo de a aproximar.”³⁵

Ao ser capturada no caos é parte deste. O artista terá de mergulhar nesse caos e capturar as forças necessárias para dar à sensação a possibilidade de surgir na superfície da obra. O caos, um meio de puras forças, é visitado pelo artista que contempla tudo em seu redor. É um mergulhar em águas fundas e espessas, onde o sujeito sente cada força em si. Ao capturar essas mesmas forças, o artista encontrou o motor para a transmissão das suas sensações.

Entendendo o artista como caçador dessas forças, pensemos em John Cage e no seu trabalho de música do silêncio, usando este exemplo para tentarmos compreender onde se encontra a força e onde fica a sensação.

Assim, usando as palavras do próprio artista, “(...) onde quer que estejamos, aquilo que ouvimos é sobretudo ruído. Assim que o ignoramos, perturba-nos. Quando o escutamos, fascina-nos. O som de um caminhão a 80km à hora entre estações. A chuva que queremos captar e controlar estes sons(...)”³⁶ Com este exemplo podemos compreender que o músico “capturou” no caos, contemplando, a força inerente ao som do tractor, reconhecendo nessa força uma possível sensação. Com isto, “capturou-a”, para nós espectadores a podermos sentir, tornando assim esta força até então invisível, em sensação, vivível.

³³ **DELEUZE**, (2003), p. 51, “(...) either I paint the horror and I do not paint the scream, because I make a figuration of the horrible; or else I paint the scream, and I do not paint the visible horror, I will paint the visible horror less and less, since the scream captures or detects an invisible force.”³³

³⁴ **DELEUZE**, (2003), p. 51, “painting will establish a relationship between these forces and the visible scream (the mouth that screams).”

³⁵ **DELEUZE**, (2003), p. 52, “(...) the invisible force that conditions it, it releases a force that is capable of vanquishing the invisible force, or even befriending it.”

³⁶ **KOSTELANETZ**, (1970), p. 54, “(...) wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating. The sound of a truck at 50 m.p.h. static between the stations. Rain we want to capture and control these sounds (...)”

I. 2. O trespassar da sensação - o espasmo do Corpo sem Órgãos

“O meu corpo não tem as mesmas ideias do que eu”, escreve Roland Barthes³⁷.

É através do corpo que se sente a sensação, que fruímos a obra. O corpo em Deleuze é o território da sensação, da experiência, sendo uma das grandes noções da estética deleuziana.

Ao afirmar que o seu corpo nem sempre se rege pelas suas ideias, o que será que nos quer dizer Barthes? Se, enquanto artista ele e o seu corpo estão, muitas vezes, em divergência, o que ocorre?

O que aqui vemos descrito por Barthes não é mais que o corpo como território, mesmo que de um modo poético. Podemos entender esta afirmação como uma descrição do que é o Corpo sem Órgãos, pois “todo o processo artístico supõe um Corpo sem Órgãos. (...) Todo o grande artista ou escritor constrói o seu Corpo sem Órgãos para fazer a sua obra ou para simplesmente criar o seu próprio estilo.”³⁸

Este corpo é território de vivências, será nele que a sensação fruirá, que a força estremecerá. “A sensação é encarnada no corpo da Figura (Bacon) ou da maçã (Cézanne), é pintada, o espectador experimenta a sensação quando entra no quadro e acede “à unidade do sentiente e do sentido”, pois o que o espectador experimenta não é senão o modo como o que é pintado é também atravessado pela sensação.”³⁹ Ora, a sensação é vivida no corpo, como já tínhamos visto. Assubjectiva, e impessoal, esta dá-se em nós, na nossa carne não sendo contudo somente nossa. A sensação perfura-nos, sentimo-la, sentimos a sua força que a projecta contra nós, percorre o nosso corpo.

“A sensação em pintura não deverá no entanto ser concebida, à maneira da fenomenologia, como um estado mais originário ou anterior à percepção. Se em Deleuze, a sensação é o afecto que nos permite a comunicação com o corpo sem órgãos, “a sensação, quando atinge o corpo através do organismo, reveste-se de um carácter excessivo e espasmódico, rompendo os limites da actividade orgânica. Em plena carne, ela é directamente conduzida sobre a onda nervosa ou a emoção vital.”⁴⁰

³⁷ Citado por CARVALHO, (2007), p. 27

³⁸ GIL, (2008), p. 193

³⁹ CARVALHO, (2007), p. 64

⁴⁰ CARVALHO, (2007), p. 24

Deparados com uma pintura, nós espectadores seremos tocados pelo ritmo que percorre o quadro. O ritmo “não é experimentado como unidade harmoniosa por um “*corps vécu*” que reuniria numa totalidade orgânica e sinestésica os dados provenientes dos órgãos dos sentidos, mas por um corpo desorganizado, histérico, “quase impossível de ser vivido”.⁴¹ O ritmo está no Corpo sem Órgãos, é a velocidade, histérica, livre talvez. “Este excesso de presença do corpo a si mesmo recebe na psiquiatria o nome de histeria. Deleuze vai então teorizar a realidade histérica inerente às imagens da pintura. “O sistema de cores é ele próprio um sistema de acção directa sobre o sistema nervoso. (...) Por intermédio do pintor, a histeria torna-se pintura”.⁴²

O ritmo é a velocidade de vivência desse tal Corpo sem Órgãos, é a onda dentro desse corpo. É consoante o ritmo que entendemos a sensação.

“A unidade dos níveis de sensação é, para Deleuze, explicada pelo ritmo que “percorre um quadro tal como percorre uma música”.⁴³ Assim, o pintor pinta a sua tela, capturando forças para que a sensação se alimente e nós criaremos o nosso Corpo sem Órgãos para receber essa sensação. O ritmo permite-nos alimentar esse corpo, vivendo-o. Mas, como se faz esse Corpo sem Órgãos?

“Em Deleuze, o campo transcendental recebe o nome de Corpo sem Órgãos. O transcendental não se conhece, experimenta-se, «um pouco como o ar, à semelhança de um líquido, se torna sensível, quando, viajando de carro a grande velocidade, colocamos a mão fora do veículo». A experimentação estética enquanto trabalho de e com a sensação (...).⁴⁴

É sobretudo esse “experimentar” que é a chave de toda a estética deleuziana, e também na noção de Corpo sem Órgãos. Este é um corpo sem a organização do organismo, sem barreiras: “um Corpo sem Órgãos é menos oposto aos órgãos do que àquela organização de órgãos a que chamamos organismo. É um corpo intenso e intensivo.”⁴⁵

Deleuze diz-nos não haver directrizes ou uma regra para a criação deste Corpo sem Órgãos mas demarca bem a necessidade da sua constituição para a vivência da sensação. “O Corpo sem Órgãos resulta de uma transformação do corpo trivial, do “corpo próprio”, em corpo intensivo de desejo, ou melhor, em superfície única que induz e favorece a circulação de fluxos de

⁴¹ CARVALHO, (2007), pp. 64 e 65

⁴² CARVALHO, (2007), p. 65

⁴³ CARVALHO, (2007), p. 64

⁴⁴ CARVALHO, (2007), pp. 73 e 74

⁴⁵ DELEUZE, (2003), p. 39, “The body without organs is opposed less to organs than to that organization of organs we call an organism. It is an intense and intensive body.”

desejo na sua intensidade máxima. É uma superfície paradoxal, sem interior, sem orifícios, plana (...).”⁴⁶

Para imaginarmos o que visualmente poderia ser o Corpo sem Órgãos, mesmo que seja ele transcendental, poderemos socorrer-nos de Samuel Beckett e da sua obra *L'innommable* (1953) e da imagem mental que fizermos da “personagem” que se depara à nossa frente. Esta referência poderá ter duas particularidades interessantes em comum com o Corpo sem Órgãos. Em primeiro lugar, devido a ser um romance, cabe a nós leitores o papel de construir na nossa mente a imagem da personagem presa naquela sala, criando-a através do que o escritor nos quer dar. Isto seria uma forma de construção comum a qualquer personagem de um livro, porém outras personagens, ditas “reais”, são descritas ao ponto de ser possível o aproximar a imagem de cada um dos leitores à imagem que o próprio escritor tinha em mente. A criação do Corpo sem Órgãos é também ela conduzida do modo que melhor conseguirmos, sem regras, sem limites, criando-o “virtualmente”. É no entanto, tudo aquilo que precisamos para atingir a sensação do real, que se depara à nossa frente.

Por outro lado, a segunda característica que poderá ajudar ao entendimento do Corpo sem Órgãos, com a ajuda de Beckett é simplesmente a forma como este descreve a sua personagem, e como é referido no título, inominável por si mesma.

Tal como o Corpo sem Órgãos, poderemos imaginá-lo uma massa, sem braços, sem pernas, sem nada, somente um monte de carne. “O Corpo sem Órgãos é apenas carne e nervos: uma onda desliza traçando camadas sobre ele; a sensação nasce quando a onda encontra a força que actua no corpo, um “atletismo afectivo”, um grito profundo.”⁴⁷

Este monte de carne e nervos é atingida pela onda de sensação, trespassa-o e a sensação encontra a onda interior, de forma espasmódica, o corpo vibra, alimenta-se, transforma-se, sem nunca ter a sensação sua, somente em si. “Um Corpo sem Órgãos é feito de tal maneira que não pode ser ocupado, povoado senão por intensidades - só as intensidades é que passam e circulam.”⁴⁸

Para experimentar essas intensidades, o próprio espectador, aquele que deseja fruir a obra, cria esse corpo sem limites. Temos então “(...) por fim, o corpo sem órgãos do espectador, “a

⁴⁶ GODINHO, (2007), p. 217

⁴⁷ DELEUZE, (2003), p. 40, “(...) the body without organs is flesh and nerve; a wave flows through it and traces levels upon it; a sensation is produced when the wave encounters the forces acting on the body, an “affective athleticism”, a scream-breath.”

⁴⁸ DELEUZE e GUATTARI, (2004 b), p. 203

pintura coloca-nos olhos por todo o lado: na orelha, no ventre, nos pulmões”, espectador que, ao sofrer o embate da imagem-sensação, é também atravessado por ela, tornando-se outro por intermédio da sensação, devindo um corpo sem órgãos intensivo e histérico.”⁴⁹

A criação deste Corpo sem Órgãos parte da vontade de experienciar a intensidade da sensação. É o desejo, o desejar que nos impõe esta criação.

Este corpo é superfície de intensidades, e como Deleuze e Guattari nos explicam, é um construir uma “(...) maquinazinha, pronta segundo as circunstâncias e ligar-se a outras máquinas colectivas.”⁵⁰ É isso que um Corpo sem Órgãos é, uma forma de relação, uma “máquina” que ligamos à obra, que nos permite fruir. Um corpo que é somente carne, que destruiu a organização do organismo, “(...) um corpo intensivo para além das formas, portador apenas de vectores de energia, tendências dinâmicas, velocidades cinemáticas.”⁵¹

Este corpo, sem ordem, somente carne e nervos, permite a que a sensação seja totalmente vivida sem limitações ou repressões de qualquer ordem.

Assim, conectamo-nos com a obra, criando uma ponte de desejo entre esta e o próprio Corpo sem Órgãos, pois este “(...) é o campo de imanência do desejo, o plano de consistência próprio ao desejo.”⁵² O desejo de ser transformado pela força espasmódica.

Por tudo isto poderemos referir-nos às sensações como “contemporâneas no corpo”. Esta ideia anuncia que as sensações não são influenciadas por noções temporais de passado ou presente. No Corpo sem Órgãos, não havendo regra ou limite, órgão ou organização, o que sentimos, sensação vivida, é atemporal. A sensação sendo autónoma, também o é em relação ao tempo. Esta característica permite com que a obra nos possa tocar em qualquer altura, hoje amanhã, sempre. A sensação autónoma que percorre a carne hoje será a mesma que nos atingirá amanhã.

Deleuze aponta ainda uma outra questão interessante neste conceito de Corpo sem Órgãos ao nos dizer que este pode ser entendido como uma “interna ou externa autoscopia”. Assim, ao criarmos esse corpo transcendental, somos um Eu virtual que olha um Eu real. “(...) Já não é a minha cabeça, mas sinto-me dentro de uma cabeça: ou então não me vi a mim mesmo ao

⁴⁹ CARVALHO, (2007), p. 67

⁵⁰ DELEUZE e GUATTARI, (2004 b), p. 213

⁵¹ CARVALHO, (2007), p. 65

⁵² DELEUZE e GUATTARI, (2004 b), p. 204

espelho, mas sinto-me no corpo que vi, e vejo-me neste corpo nu quando estou vestido, e por aí fora...”⁵³

É este Corpo sem Órgãos que temos de criar para nos conectar com a obra de arte. “A sensação traça no corpo do espectador uma organização outra – leia-se, um corpo sem órgãos –, abrindo-o a uma comunicação entre a sua carne e a carne da Figura, inserindo-o num regime de circulação de vida mais intenso.”⁵⁴ Quando tal construção não acontece, essa ligação não surge e nós espectadores não experienciamos a sensação, viajando como que de “vidro fechado sem sentir o ar lá fora”. A construção deste corpo é o reinterpretar o nosso corpo, o sentirmo-nos sem os pés no chão, somente carne sem amarras e limites – extasiados.

A obra, o artista e o espectador interligam-se assim, através da réstia de sensação que trespassa os corpos. Ao criar o Corpo sem Órgãos, o artista deixa a sensação vibrar em si, sendo depois passada à obra que por fim serve de cavalo de Tróia para o ataque final à carne do espectador. As forças que o artista capturou, que fazem vibrar a sensação, serão vividas pelo Corpo sem Órgãos do espectador e assim sentidas na sua maior força.

A obra falará por si e pelo seu autor, “A pintura dá-nos olhos por todo o lado: nas orelhas, no estômago, nos pulmões (a pintura respira...)”⁵⁵ Falará e dirá mais do que o próprio artista queria transmitir. Devido à sensação, devido ao conjunto de forças que a superfície da obra tem em si, a obra transcende a intenção do artista. A sensação fará o espectador viver as forças do artista.

⁵³ DELEUZE, (2003), p. 43, “(...) It is no longer my head, but I feel myself inside a head; or else I do not see myself in the mirror, but I feel myself in the body that I see, and I see myself in this naked body when I am dressed...and so forth.”

⁵⁴ CARVALHO, (2007), pp. 39 e 40

⁵⁵ DELEUZE, (2003), p. 45, “Painting gives us eyes all over: in the ear, in the stomach, in the lungs (the painting breathes...)”

I. 3. A arte, o artista e a Sensação

Vimos como a sensação habita na obra, como o artista necessita de captar forças para fazer a sensação surgir e ainda como o Corpo sem Órgãos é necessário à ligação com a obra para receber essa mesma sensação. Mas o que é realmente a obra de arte? O que faz a sensação pela obra?

Devemos ainda perguntar como é que esta obra sobrevive ao tempo e permite continuar a tocar-nos séculos depois da sua criação. A obra de arte é uma porta aberta para o mundo das sensações, sendo que é também uma abertura temporal.

Ao existir a possibilidade de sermos trespassados pela sensação de uma tela pintada no século XV, e acreditando que a sensação ao ser dessubjectivada e assubjectiva, ela estará lá ainda para nós percorrendo a tela, vibrando com a mesma força capturada nesse século já longínquo. Como tal acontece?

Guattari e Deleuze falam-nos da obra de arte como um monumento, não sendo entendido o monumento como uma comemoração do passado mas, devido às sensações, ou melhor, ao bloco de sensações presentes nessa obra, como um viver o presente, onde tudo é conservado. É esse bloco de sensações que se conserva a si mesmo e por isso as sensações mantêm-se ao nosso dispor.⁵⁶ Dizem-nos ainda, de uma forma mais sucinta que, “enquanto o material durar, é de uma eternidade que a sensação goza nesses momentos.”⁵⁷

Mas como é que o artista faz esse material durar, como é que a obra “(...) irradia ou vibra ainda, vários séculos depois da sua criação, com a mesma intensidade? É uma questão de construção, afirma Deleuze, ou de saber compor as sensações umas com as outras de maneira a que a sua combinação ou agenciamento ganhe consistência.”⁵⁸ É portanto uma necessidade de construção correcta. Se a obra for portadora da verdade, a força tiver sido capturada, o cliché destruído, então a sensação existirá e será conservada. Será então necessária essa construção, esse bloco de sensações, uma trama de sensações que se aguentem e se preservem, “o que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos.”⁵⁹.

⁵⁶ DELEUZE e GUATTARI, (1992), p. 148

⁵⁷ DELEUZE e GUATTARI, (1992), p. 147

⁵⁸ GODINHO, (2007), p. 184

⁵⁹ DELEUZE e GUATTARI, (1992), p. 144

“A arte conserva, e é a única coisa do mundo que conserva. Conservar significa “manter-se de pé”, manter-se por si própria, sustentar-se, durar (...).”⁶⁰

O artista tem assim o poder de criar um mundo, “manter de pé” como acima dizíamos. A obra é mundo em si, vivendo para além do seu criador, sendo comparável à ideia de criação do Mundo.

A obra de arte é uma a ligação dos “tempos” numa só e única realidade, uma malha, um plano acima de nós onde todas as sensações viverão eternamente. “Se a criação da obra de arte e a criação do mundo se podem pensar em simultâneo (na condição de poder pensar a criação artística como modelo de toda a criação), de uma certa maneira podemos pensá-las a partir do caos.”⁶¹

O caos, o antes da ordem, onde tudo se interliga e tudo existe, livre e na sua máxima potência, um nevoeiro espesso, é também o que precede a arte. Assim, o artista terá de mergulhar nesse caos, como que perder-se para encontrar as forças, as sensações.

Primeiro o artista terá de viver, de percorrer o caos, a sombra e talvez até morrer nele para poder regressar desse caos pronto a criar. “O pintor passa por uma catástrofe, ou por uma conflagração, e deixa na tela o traço dessa passagem, como um salto que o conduz do caos à composição.”⁶² A força capturada pode ser entendida como um mergulhar nesse mesmo caos. Deleuze defende *inclusive* que os artistas são seres que padecem do mal de verem para além, e daí terem visto mais do que os outros viram, sofrendo pelo o que lhe surgiu perante os olhos.

“Cézanne dizia que o pintor tinha de olhar para o caos além da paisagem: falava da necessidade de pintar sempre a pouca extensão, até não mais vermos o campo de trigo; para estarmos bem perto dele e nos perdermos na paisagem, sem demarcações de terreno, ao ponto de já não vermos formas ou matérias, apenas forças, densidades, intensidades.”⁶³

Ao mergulhar nesse caos o artista traz uma marca deste consigo. As forças que capturou são a ligação a esse mesmo caos. Criarão essas forças do caos a própria arte no caos?

⁶⁰ GODINHO, (2007), p. 162

⁶¹ GODINHO, (2007), p. 143

⁶² DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 177

⁶³ SMITH, (2003), p. xxi, “Cézanne said that the painter must look beyond a landscape to its chaos: he spoke of the need to always paint at close range, to no longer see the wheat field, to be too close to it, to lose oneself in the landscape, without landmarks, to the point where one no longer sees forms or even matters, but only forces, densities, intensities.”

Deleuze diz-nos que não, será sim, “(...) uma composição do caos, dá a visão ou sensação, ainda que constitua um caosmos, (...), um caos composto – não previsto nem preconcebido.”⁶⁴ A obra é um espelho desse caos.

Para construir esse espelho do caos o artista teve de no seu mergulho saber o que capturar. Entrando no caos, no mundo das forças puras tudo é vivido e passível de ser capturado. Mas o que faz o artista escolher a força que é a “justaposta” daquela sensação?

O artista contempla, contempla-se. “(...) A sensação é contemplação pura, porque é pela contemplação que se contrai, contemplando-se a si própria à medida que se contempla os elementos de onde se procede. Contemplar é criar, mistério da criação passiva, sensação. A sensação preenche o plano de composição, e preenche-se de si própria preenchendo-se do que ela contempla – ela é “enjoyment”, e “self-enjoyment”.”⁶⁵

Sendo um contemplador, um criador, o artista “(...) é exibidor de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é só na sua obra que os cria, ele dá-no-los e faz-nos devir com eles, fixa-nos no composto. Os girassóis de Van Gogh são devires, como os cardos de Dürer ou as mimosas de Bonnard.”⁶⁶

Esse devir, esse “transformar-se em” é o que obriga à criação do Corpo sem Órgãos. O espectador “devém em”, o artista comanda-o, estrutura a sua metamorfose, condiciona-o.

Podemos mesmo dizer que “a arte é o devir-sensível da sensação. O seu devir-sonoro da música, o seu devir-visível na pintura e na escultura (...)”⁶⁷

Por isto mesmo, e como Ana Godinho nos diz, chamando a si as palavras de Deleuze, em relação a este devir necessário e imposto ao espectador, “no limite, é o mesmo corpo que a dá e que a recebe [a sensação]. “A cor está no corpo, a sensação está no corpo e não no ar. A sensação é o que é Pintado. É o corpo.”⁶⁸ O espectador, ao contemplar, rasgado pela sensação devém em si e para si. A obra fá-lo querer ser a própria obra, entender a obra, vivê-la, devir nesta.

Em *Nietzsche et la Philosophie*, Deleuze diz-nos mesmo que “(...) a arte é o contrário de uma operação “desinteressada”: não cura, não acalma, não sublima, não desinteressa, não suspende o

⁶⁴ DELEUZE e GUATTARI, (1992), p. 179

⁶⁵ DELEUZE e GUATTARI, (1992), p. 185

⁶⁶ DELEUZE e GUATTARI, (1992), p. 155

⁶⁷ SOUSA DIAS, (1983), p. 32

⁶⁸ GODINHO, (2007), p. 205

desejo, o instinto ou a vontade. A arte, pelo contrário, é “estimulante da vontade de poder”, “excitante do querer”.⁶⁹

A obra ao ser muito mais do que somente uma representação, não sendo da ordem da *mimesis*: é da ordem da força. É fiel à força do próprio objecto.

O que o espectador vive é a sensação visível da força que estava invisível no próprio objecto representado. Esta força, sendo a marca do caos na obra, “excita” o espectador a querer viver esse objecto.

É então “excitante do querer” por ser um mundo em si, um espelho do caos. Torna o espectador atento a esse caos que até então tinha sido visto. A obra revela ao espectador sensações e vivências que nunca de outro modo poderiam ser vividas.

⁶⁹ DELEUZE, (sem data), p. 153

II

SILÊNCIO

O que é isto a que chamamos silêncio? Senti-lo-emos e conseguiremos entendê-lo?

Para o senso comum, o silêncio tem múltiplas interpretações, mas talvez nenhuma delas faça justiça à sua real influência no nosso quotidiano e à sua real força.

O silêncio é na maioria das vezes interpretado de uma forma negativa, havendo uma relação estreita com o não-dito.

A negatividade inerente ao silêncio advém muitíssimo do medo pelo vazio. Este vazio é entendido pela maioria como um desligar da comunicação, logo uma obrigação de estarem consigo mesmos, portanto sozinhos. A solidão assusta, proporcionando desconforto e assim medo do próprio silêncio. “(...) O ruído é o sinal tangível de que os outros continuam à nossa volta. O silêncio é inquietante porque anula qualquer diversão e coloca o homem perante si mesmo, em confronto com amarguras escondidas, com fracassos, com remorsos. Retira qualquer domínio sobre o acontecimento e suscita o medo, o desmoronar das referências que fazem com que, por exemplo, as pessoas habituadas à cidade terem medo de adormecer no campo ou numa casa silenciosa.”⁷⁰

A sociedade onde vivemos promove o ruído, não havendo quase um único momento sem qualquer som. Em elevadores, supermercados, lojas, a música ambiente é constante. Os leitores portáteis fazem com que a música seja levada, cada vez mais para todo o lado, em casa a televisão, o computador, o telefone e telemóvel, sempre ligados.

“Na verdade, o barulho exerce uma função tranquilizante, apresentando sinais tangíveis de existência, testemunhando a presença infindável de um mundo sempre presente.”⁷¹

A tecnologia obriga-nos ao tão falado “estado de sempre disponível” que não permite o momento de não-som, somente nosso.

Há assim uma valorização do superficial, não entendido como o supérfluo mas sim como o pouco pensado, e até o pouco vivido. A actualidade condiciona a vida à rapidez e à imediatez, podendo ser o silêncio a imagem de tudo o que o Homem moderno receia.

⁷⁰ LE BRETON, (1999), p. 155

⁷¹ LE BRETON, (1999), p. 152

Em culturas como as orientais ou os Índios nativo-americanos, o silêncio e o não falar é mais do que um vazio, do que o nada, sendo forma de respeito e de sabedoria. O não falar chega mesmo a ser considerado uma forma de entendimento superior. Os nativo-americanos consideram mesmo os ocidentais “tagarelas”, sendo isso prova de não pensarem antes de falar, “gastam as palavras”.

Utilizando as palavras de Eugénio de Andrade, “(...) o silêncio é a minha maior tentação. As palavras, esse vício ocidental, estão gastas, envelhecidas, envilecidas. Fatigam, exaspera. E mentem, separam, ferem. Também apaziguam, é certo, mas é tão raro! Por cada palavra que chega até nós, ainda quente das entranhas do ser, quanta baba nos escorre em cima a fingir de música suprema! A plenitude do silêncio só os orientais conhecem. Lao Tsé ensinou que quem sabe não fala, e quem fala não sabe. (...)”⁷²

Mas “será o silêncio da ordem do não-ser, do nada, ou, mais geralmente da negatividade? (...) Opor-se-á o silêncio realmente à palavra ou será a palavra mesma, (...), que o fará nascer ou advir?”⁷³

Será então possível o silêncio ser esse vazio?

Podemos desde já rejeitar o silêncio que aqui tratamos seja um simples vazio, pois o silêncio existe na relação com algo de outro. Se o silêncio sonoro ocorre é porque anteriormente ao silêncio veio o som; se o silêncio da linguagem acontece é somente por haver comunicação, e não será nunca o vazio, pois este está inserido nessa mesma comunicação; logo também ele se encontra carregado de informação. Pelo silêncio muito pode ser dito e entendido.

Ao entender as palavras de Deleuze sobre a sensação, conseguimos também compreender desde já a impossibilidade do silêncio ser somente um vazio sem conteúdo. Deleuze diz-nos que, “(...) os blocos (de sensações) têm necessidade de bolsas de ar e de vazio, porque mesmo o vazio é sensação, toda a sensação compõe-se com o vazio, compondo-se consigo própria, tudo se mantém apoiado na terra e exposto ao ar, e conserva o vazio, conserva-se no vazio conservando-se a si próprio.”⁷⁴

É preciso esse vazio para sensação respirar da mesma forma que é preciso o silêncio na música para pontuar o som.

⁷² ANDRADE, (1974), p. 181

⁷³ CUNHA, (2005), p. 15

⁷⁴ DELEUZE e GUATTARI, (1992), p. 146

George Steiner reforça esta ideia, referindo-nos que em teologia, em filosofia, nas artes e nas ciências recentes, a noção de nada e de vazio já vêm sido personificadas desde o século XVI.⁷⁵

Diz-nos ainda que nas artes encontramos inúmeros exemplos de prova da recusa do não-ser, como o “(...) jogo de Mallarmé com os espaços em branco, com as brancas da textualidade. A música tece-se com silêncios activos. (...) Ambos virtuosos da abstenção, Beckett e Giacometti operam uma redução que tende para esse ponto-zero onde a substância se faz sombra (...), e onde a modelação da linguagem vai da expressão ao grito nu, e do grito nu ao silêncio.”⁷⁶

É para este mesmo grito nu que tende a silêncio que falaremos. O silêncio é mais do que o vazio, é portador de informação, envolvente de seres e de espaços. O silêncio existe em toda a parte. Também no caos encontramos silêncio, aquele espesso e pesado silêncio que envolve o caos em neblina. O silêncio é uma força, que como todas as forças aplicará a sua tensão em nós. O silêncio tem muitas faces, algumas delas mais profundas e fundamentais, porém é necessário entender que nunca será aqui compreendido como o nada, sendo este nada o puro e total vazio – o vácuo.

Pois até “o começo não é o puro nada, mas um nada do qual alguma coisa deve sair; o ser está já ao mesmo tempo contido no começo. O começo contém assim um outro, o ser e o nada; é a unidade do ser e do nada, - ou é o não-ser que é ao mesmo tempo ser, e ser que ao mesmo tempo não-ser.”⁷⁷ O nada puro seria aquele de onde nada sai, simplesmente a inexistência de tudo.

⁷⁵ STEINER, (2002), p. 36

⁷⁶ STEINER, (2002), pp. 38 e 39

⁷⁷ STEINER, (2002), p. 135

II. 1. O silêncio na Linguagem

“(…) The scene is a small bathroom and the time is early morning before going to work. The husband is shaving and the wife enters to blow dry her hair.

Wife: Przeszkadzam ci? (Am I disturbing you?)

Husband: [silence]

Wife: [silence, walks out]

In this example, the wife interpreted her husband's silence as a yes. He interpreted her silence as “Okay, I'll come back when you're done.” Their Exchange was economical, efficient, and to the point.”⁷⁸

Começar por este exemplo que Adam Jaworsky nos dá permite-nos iniciar a reflexão sobre o poder do silêncio na linguagem. Como vimos anteriormente, o silêncio não pode ser entendido como vazio. Por isso teremos agora a tarefa de tentar perceber de que é que este silêncio está “cheio”. No exemplo de Jaworsky, compreendemos que mesmo na comunicação o silêncio não é somente um intervalo, ou uma forma de permitir a resposta por parte do outro interveniente. Pretendemos entender realmente o que silêncio nos diz, pois “o silêncio também é comunicação, sobretudo quando é cúmplice.”⁷⁹

No exemplo acima dado, a mensagem que se queria transmitir foi passada sem qualquer comunicação por palavras. Não poderíamos dizer que a forma silenciosa do marido era um desprezo ou falta de vontade de comunicar, simplesmente, como nos diz Le Breton, era uma forma cúmplice de entendimento. Este conhecimento mútuo permite à esposa saber aquilo que o marido pensou e simplesmente achou desnecessário referir por saber que iria ser entendido. É, portanto, um silêncio cheio de informação e intenção.

Podemos entender este tipo silêncio como um silêncio activo. Um silêncio que “(...) não é mutismo nem vazio, não é um nada de palavra ou de sentido, uma vez que a sua presença não deixa de ter os significados (...). Não se trata de não fazer qualquer ruído, de estar ausente, mas de se calar, isto é, de desempenhar um silêncio activo, carregado de uma tensão (...).”⁸⁰

⁷⁸ JAWORSKI, (1993), p. 4

⁷⁹ LE BRETON, (1999), p. 20

⁸⁰ LE BRETON, (1999), p. 127

O silêncio pode ser mais do que um “calar-se”, pois “o silêncio não é apenas uma certa modalidade de som, é principalmente uma certa modalidade de sentido.”⁸¹

O tipo de silêncio aqui introduzido pode ser entendido como aquele que é “maior”, ou seja, aquele que não consegue “caber” na palavra. “Há nas palavras um silêncio natural, mas há também um silêncio forçado, incutido e também astuto. Há um silêncio que existe pelo facto de que a palavra, por mais que queira, não pode expressar tudo”.⁸²

O sentido é maior do que o campo que a palavra abarca. Mesmo o sentido que retiramos da linguagem é muitas vezes percebido pelo silêncio e pela intenção ou forma de dizer determinada palavra, o que só nos demonstra que a compreensão de um diálogo vai muito para além do que realmente é da ordem do dizível.

Poderia pensar-se que isto significa que o sentido ocorre, por um lado, numa esfera “exterior” (através da palavra dita ou escrita, por exemplo) e, por outro, numa esfera “interior”, i.e. na privacidade de um sujeito singular que se cala e apreende ou comunica sentido no modo do silêncio.

No capítulo seguinte, procuramos desfazer esta dicotomia entre exterior e interior com base numa breve referência à crítica de Wittgenstein ao conceito de “linguagem privada” (*Investigações Filosóficas* §§243-315).

⁸¹ LE BRETON, (1999), p. 143

⁸² MENEGOLLA, (2003), p. 47

II.1.1 Wittgenstein e a “linguagem privada”

A ideia de uma “linguagem privada” é a ideia de uma linguagem que fosse criada e que só pudesse ser compreendida por um indivíduo isolado, na (suposta) privacidade da sua “mente”. As palavras desta linguagem referir-se-iam exclusivamente àquilo mesmo que só poderia ser conhecido pelo criador e utilizador dessa linguagem: as suas sensações privadas. Toda a epistemologia, filosofia da mente ou ontologia que implique a existência da privacidade da “mente” e, portanto, uma “distinção real”, como em Descartes, entre a “alma” e o “corpo”, ou entre o “espírito” e a “matéria”, pressupõe, segundo Wittgenstein, a possibilidade de uma “linguagem privada”. Se esta for impossível, então não nenhum dualismo do tipo cartesiano faz sentido.

Ora, Wittgenstein cria o conceito de “linguagem privada” para demonstrar que não é possível uma linguagem privada e que, portanto, a “mente” não corresponde a um espaço de “interioridade” ou de “privacidade”.

A ideia de uma “interioridade” realmente separada de todo o exterior (a ideia da mente como uma espécie de “casulo”) é falsa.

Para haver uma “linguagem privada”, teríamos de ter, cada um de nós, um interior semelhante a uma caixa com algo lá dentro. Todos nós chamaríamos, por exemplo, “escaravelho” a essa coisa, mas cada um só poderia saber o significado dessa palavra ao olhar para o interior da sua caixa privada (cf. §293). Nunca poderíamos ver o “escaravelho” que outro sujeito tem na sua caixa e só conseguiríamos “imaginar” o “escaravelho” do outro pela imagem que temos do nosso. “Na verdade será sempre possível que cada pessoa tenha uma coisa diferente na sua caixa e ninguém terá alguma vez meios para averiguar acerca da verdade ou falsidade das asserções que os outros fazem acerca do seu interior.”⁸³

Contudo, se a palavra “escaravelho” é usada por todos e faz parte do mesmo jogo de linguagem que todos jogam, então “a coisa na caixa não faz, de todo, parte do jogo de linguagem” (§293) e é totalmente “irrelevante” (§293). A nossa linguagem não tem, nem poderia ter origem na designação privada das nossas sensações privadas. Pode ser verdade que haja sensações pessoais e intransmissíveis, mas não são, nem poderiam ser elas o que são expresso na linguagem. Uma “linguagem privada” é simplesmente impossível.

⁸³ MARQUES, (2005), p. 164

Mas o que é, então, a “interioridade”? Faz ainda sentido falar de um “interior”? E como havemos de pensar a interioridade quando tentamos “pensar com Deleuze”?

Deleuze rejeita o dualismo cartesiano. O corpo e o espírito são o mesmo, uma unidade. Não há dois mundos (um dentro de outro), mas apenas um só corpo. Há pele e carne, lado a lado em total comunhão. Tudo está interligado: a pele reflecte a carne, e esta deixa as intensidades percorrerem as suas entranhas e atingirem a pele. O “interior” é portanto “abaixo da pele” apenas no sentido em que é a carne pronta a ser transformada pelas intensidades irão percorrê-la livremente. Esse “interior” é apenas um “Eu virtual” que pertence ao plano das intensidades e da força.

Se não se pode exprimir uma sensação através de uma “linguagem privada”, isso significa, para Deleuze, que o domínio do indizível é da ordem do virtual. A sensação tem de ser vivida para poder ser sentida e só assim a teremos em nós. Como diz Ana Godinho, “(...)Virtual = Real para Deleuze. E tudo o que se passa no Corpo sem Órgãos (...) é virtual e da mais poderosa textura do real.”⁸⁴

Sendo este virtual real, poderemos encarar o tal “escaravelho” fechado no interior cartesiano como algo sobre o qual poderemos comunicar. Não falaremos dele mas de como foi o experienciar esse escaravelho. É certo que não teremos em nós a experiência que o outro sujeito teve nele mesmo, mas, se a sensação é em si mesmo totalmente autónoma de quem a vive, então podemos experienciar o mesmo que o outro experiencia. Não podemos falar do “escaravelho”, mas ambos vivemos esse “escaravelho” em nós. Ao entendermos um sujeito uno, onde pele e carne são um só, compreendemos que tudo é comunicável entre essa carne-interior e uma pele-exterior.

Para que uma tal vivência seja possível, temos de criar o nosso próprio Corpo sem Órgãos. De outra forma, não há comunicação (por exemplo, através da obra de arte).

Por somente se poder experienciar (e não exprimir), o silêncio existe como transportador e potenciador de sensação. Não é possível “fazer falar a sensação”, mas é certamente possível vivê-la.

⁸⁴ GODINHO, (2007), p. 218

II.1.2 Não-dito *vs.* Indizível *vs.* Silêncio

“(…) Dois monges zen, um jovem e um patriarca, caminham por um planalto deserto.

O jovem escolhido pergunta:

- Mestre, qual é o segredo, o que é o silêncio?

O patriarca não responde e continua a caminhar.

(…)

- Mestre, eu quero saber, qual é o segredo, qual é o silêncio?

Chegam à beira de uma falésia. Uma árvore pende sobre o vazio, quase na horizontal.

O velho monge ordena ao seu jovem amigo:

- Anda em equilíbrio sobre aquele ramo.

O jovem monge, prudente, avança sobre o vazio.

- Agora, - diz o patriarca – pára, baixa-te agarra muito rapidamente o ramo entre os teus dentes, e suspende-te no vento como o fruto verde que és!

O jovem monge, muito inquieto, mas muito disciplinado, obedece ao seu mestre, e depressa ficou suspenso sobre o vazio, apenas seguro pelos seus maxilares.

- Agora, - diz-lhe o mestre – diz-me, qual é o segredo, o que é o silêncio?”⁸⁵

Antes de qualquer tentativa de entender a diferença entre este três conceitos, devemos procurar o seu significado semântico, se possível. Le Breton alerta-nos para a origem da definição latina e grega de estar calado ou calar-se, em oposição à do silêncio - *Tacere vs. Silere*.

Tacere, ainda hoje uma palavra da língua italiana, quer dizer “calar, não dizer, silenciar”.

É certo encontrarmos aqui este “silenciar”, mas será semelhante ao silêncio? O sentido da palavra silêncio, derivada do latim *silentium* –*ĩ*, nada mais significa que interrupção de ruído ou ausência dele; sob a forma verbal, *silere*, designa ficar silencioso.⁸⁶

Tacere não é mais que o não dizer. Calar-se implica uma comunicação que por alguma razão é interrompida. Assim sendo, *tacere* é referente a um diálogo, sendo que sem este não haverá este calar-se. Será sempre uma forma de interromper um discurso onde temos a necessária intervenção de dois sujeitos. A comunicação entre estes sujeitos é interrompida pela escolha de um deles, podendo ter uma quantidade infinita de razões para essa mesma interrupção

“Silenciar” e “calar-se” não é o mesmo que “praticar o silêncio”. Algo está por ser dito o que revela que nem toda a informação foi transmitida e por isso captada pelo outro interveniente.

⁸⁵ História sobre dois monges Zen in *Éloge du silence*, p. 204

⁸⁶ PEREIRA, (2009), pp. 58 e 59

Tacere não é mais do que o não-dito que queremos definir. Este não-dito é o que na ordem do senso comum se entende por silêncio. No quotidiano, a supressão da linguagem e a utilização do calar uma opinião ou uma intenção, é o comum silêncio social.

No que respeita ao conceito de *silere*, “ficar silencioso” implica uma intenção. No *tacere*, também há uma intenção, mas, além da intenção, tem de haver também uma comunicação através da linguagem. No *silere*, se alguma coisa é comunicada, é precisamente o próprio silêncio como sensação.

O “ficar silencioso” e “querer ficar silenciosa” representa um acto muito mais profundo do que é o “calar-se”. Ao analisar estas duas formulações, é possível dizer que o *tacere* é um silêncio superficial, eternamente anexado à necessidade de comunicação, enquanto que *silere* é da ordem do profundo, estando para além da comunicação. Pode estar presente nesta, mas é mais do que somente uma ferramenta da linguagem.

Segundo Picard, “o silêncio escrutina o homem”⁸⁷ sendo este escutinar a porta para compreendermos que o silêncio está intimamente ligado ao mergulho no caos, à contemplação. O silêncio, para além de tudo, é envolvimento. O contacto em nós, o entrar no caos e aceder ao virtual de Deleuze, não é mais do que um estar envolto em silêncio.

Não falamos aqui do silêncio como o oposto da palavra, mas sim um silêncio conceptual que permite esse contacto. O silêncio é um potenciador e não um fim em si.

E o indizível, onde o podemos colocar? Será da ordem do silêncio ou somente mais uma forma do não-dito?

O não-dito pode ser entendido como estando dentro do mundo daquilo que é possível ser transmitido em palavras.

Já “(...)”, o domínio do indizível, [é] ao qual podemos aludir, “mostrar”, e estabelecer as fronteiras. E, a esse reino estão ligadas questões da arte, ética e religião.”⁸⁸ Assim, encontramos o indizível como aquilo que não tem forma de ser proferido, pelo menos sem ficar aquém da verdadeira profundidade da mensagem. Não será então o indizível, o silêncio que procuramos?

O silêncio enquanto da ordem do possível – um potenciador de tudo – engloba também o “impossível de dizer”.

Assim, o indizível não é mais que uma outra face do silêncio, como transmissor.

⁸⁷ LE BRETON, (1999), p. 43

⁸⁸ SILVA, (2005), p. 50

Ao pensar o indizível como parte do silêncio colocamo-lo na ordem do “transmitir algo”. Por não ser possível a tradução em linguagem, a força que vive “nesse” indizível, tem de ser liberta de uma outra forma.

A sensação deleuziana é da ordem do indizível sendo impossível de transmiti-la, em toda a sua plenitude, por palavras.

O indizível é o que só pode ser experienciado. O silêncio é o que carrega esse peso de impossibilidade, é a sua forma, a sua realidade. O indizível transmite-se pelo silêncio, está no silêncio. “Fazemos silêncio daquilo que somos.”⁸⁹

⁸⁹ SMEDT, (2001), p. 82

II. 2. O silêncio na Arte - O silêncio na criação e na contemplação

Se pensarmos no mundo da arte, deparamo-nos com inúmeros géneros de silêncios e variadas situações onde este é, ou deve ser, interveniente e realmente necessário.

A obra, seja ela de que expressão artística for, pode dizer-se que vive em silêncio. A tela, o desenho, a escultura, estão envoltas nesse silêncio. Poderão, no momento em que a contemplamos, encontrarem-se cercadas de centenas de pessoas empurrando-se para a verem, mas “ela” “mantém-se de pé”, espera silenciosa, ansiando o nosso contacto. Se pensarmos no que Martin Heidegger nos tem a dizer sobre a obra de arte, este pergunta-nos “aonde é que uma obra pertence? A obra pertence enquanto obra no campo que é aberto por ela própria. Porque o ser-obra da obra advém, e só advém, em tal abertura.”⁹⁰

Esta abertura de um mundo pode ser entendida como um abrir acesso ao caos. O artista ao criar a obra regista nela a sua viagem a este. A obra é então uma janela para esse caos que foi visitado. É um diálogo entre este e o espectador, um diálogo silencioso.

Mas sendo um diálogo, porque o definimos como silencioso? Sabemos que a obra não precisa de palavras para comunicar. Aliás, é de um mundo que transcende a linguagem, estando para além desta, “porque ela própria, no seu ser obra, é instaladora. (...) Levantando-se em si mesma, a obra abre um mundo e mantém-no numa permanência que o domina. Ser obra quer dizer instalar um mundo.”⁹¹

Na actualidade, a relação do silêncio com a arte torna-se ainda mais marcante. Embora o ocidente não seja, por norma favorável ao silêncio como o oriente o é, de facto, a dita arte contemporânea trabalha cada vez mais em formatos que se ligam ao silêncio.

A arte conceptual pode mesmo ser entendida desta forma, visto quase nada ser dito, para a verdadeira interpretação que se deve retirar da obra. Para Adam Jaworski “(...) o silêncio é um dos conceitos chave que torna significativo”⁹² este tipo género artístico.

Fala-nos ainda de uma outra vertente do silêncio, a da observação por parte do artista. “Uma indicação abstracta vai para além de uma experiência verbal em muitas formas e observá-la

⁹⁰ HEIDEGGER, (1992), p. 31

⁹¹ HEIDEGGER, (1992), pp. 34 e 35

⁹² JAWORSKI, (1993), p. 143, “(...) In which silence is one of the key concepts making this meaningful.”

não requer necessariamente nenhuma verbalização de qualquer tipo.”⁹³ A explicação exaustiva de uma peça de arte só irá enfraquecer a sua violenta onda de embate em nós. O desvendar segredos e o criar suposições, cria no espectador expectativas e ideias que se tornam barreiras à verdadeira fruição da obra.

“Vocês não farão mais nada a não ser sentarem-se à frente da vossa tela e contemplarem longamente a sua superfície intacta e branquíssima, como se fixassem no próprio branco dos vossos olhos (...)”. Esta forma de completação idealizada por Smedt é a mesma que propomos como a mais pura e verdadeira: a contemplação completamente em silêncio. É aqui que, ao contemplar em silêncio, a abertura ao diálogo com a obra acontece. “É fisicamente, e mergulhado num silêncio receptivo, que precisamos de apreender a pintura, de maneira a que ela nos salte à vista e à alma. Grito de alma.”⁹⁴ O diálogo é o contactar com o caos, o mergulhar nesse caos.

O silêncio tem também um papel fundamental para a introdução de actividade no papel do fruidor, “criando uma necessidade de sua participação na produção da coerência e do sentido da obra.”⁹⁵

Na criação também devemos entender o silêncio como uma peça fundamental. Não o colocamos aqui como a necessidade real, ou seja, como existente em torno do artista, mas como um silêncio de carácter mais transcendente, aquele que permite o mergulho do artista no caos. “Por trás de toda a obra-prima, vagueia ou murmura um destino domado. A voz do artista tira a sua força do facto de nascer de uma solidão que evoca o universo para lhe impor o acento humano.”⁹⁶ O percurso de contemplação necessário ao artista para a criação é feito em silêncio, um contactar com um silêncio de carácter virtual

Este silêncio é então “potenciador” de criação e portanto, “potenciador” de uma contemplação por parte do artista e de criação de um mundo – a obra que nascerá.

Será este silêncio somente um “potenciador” ou poderá também ser transmitido na obra?

A pintura muitas vezes é entendida como “composta” deste silêncio. A linguagem visual tantas vezes pensada como uma variante da linguagem dita das palavras, leva o espectador a interpretar o silêncio como parte integrante dessa mesma obra que observa naquele momento. As

⁹³ JAWORSKI, (1993), p. 143, “An abstract pointing does go beyond verbal experience in many ways and contemplating it does not necessarily require verbalization of any kind. (...)”

⁹⁴ SMEDT, (2001), p. 116

⁹⁵ KEMPINSKA, (2008), p. 78

⁹⁶ MALRAUX, [s. d.], p. 359

monocromias de Kleinⁱ ou as paisagens abstractas de Rothkoⁱⁱ são exemplos que, pela sua espacialidade e pelas cores escolhidas, nos poderão transmitir tal noção, ora um silêncio espesso, como em Rothko, ora o silêncio calmo e quase que hipnótico de Klein.

A música é outro exemplo repleto de silêncios. Aparentemente construída somente por som, é sempre pontuada com silêncio. Podemos dizer que é o silêncio que constrói a música. A sua concentração, a fruição, o término, são silêncio ou feitos de momentos de silêncio.

Quando esperamos um concerto, a expectativa sobe por todo o começo ser pautado daquela espera silenciosa. A melodia soa-nos no ouvido e a tensão é liberta, quebrando o silêncio criador de sensação.

John Cage representa o que aqui tentamos explicar, trabalhando a música com silêncio. Na sua obra, *4' 33"*, Cage procura elevar o silêncio a som. Embora com uma intenção de provar que não existe tal coisa como silêncio, utilizamo-lo como exemplo por carregar a sua obra musical de tal silêncio que este será totalmente transportador de sensação. As pessoas esperam, sentem por si, imaginam. Vivem a própria sensação de música – silêncio.

“Silêncio significa todo o mundo do som, vida; e a sua penetração no mundo da música significa o fim daquela actividade exclusiva chamada arte, pela qual o compositor elabora um acto separado destinado a “iluminar as trevas” (...).”⁹⁷

O silêncio de Cage é o “potenciador” de sensação. Se anteriormente reflectimos sobre o silêncio “potenciador” de criação, encontramos agora aqui uma dupla “potenciação”, a de criação e a de sensação. O silêncio para a obra de arte é também transmissor de sensação.

ⁱ ver anexo [1]

ⁱⁱ ver anexo [1]

⁹⁷ KOSTELANETZ, (1970), p. 146, “Silence means the whole world of sound, life; and its entrance into the world of music means the end of that exclusive activity called art whereby the composer makes a separate act meant to “illumine the darkness”(...)”

II. 3 O silêncio virtual como silêncio potenciador

Ao termos referido o silêncio como “potenciador” no capítulo anterior, procuramos reflectir sobre a ideia de silêncio como plataforma onde algo acontece. Mas que silêncio pode ser esse?

Continuaremos na análise de um silêncio que advém da linguagem, mas que mais do que real é aquele que se dá na ordem do virtual. Entendemos por silêncio virtual aquele que ocorre no mergulho do caos, ou melhor dizendo aquele que envolve a carne do sujeito, um virtual da ordem daquilo que se passa para além do real.

Para entender esta ideia deleuziana temos de entender o corpo como um todo, uma pele inseparável da carne, totalmente oposta a uma ideia cartesiana onde o sujeito tem um interior e um exterior, duas entidades separadas.

Mas como entender o virtual como o que acontece nessa carne, para além dos nossos olhos? Como descrever um “interior” justaposto ao exterior?

No modelo cartesiano, o interior implicaria um exterior, e estes existiriam separados, o que implicaria uma distância entre estas duas entidades. O interior desse sujeito seria da esfera do privado, enquanto o corpo seria da esfera do público, criando-se assim um fosso entre o tal interior e exterior. Esta divisão poderia ser entendida como um problema na comunicação, pois, ao haver esse fosso entre a alma e o corpo, a comunicação entre ambos seria dificultada ou mesmo impossibilitada.

Ao não haver qualquer comunicação entre esse interior e o exterior, deixaria de haver uma interligação total do ser, tendo de ser o sujeito entendido como um mundo dentro de outro mundo, mundos estes que não teriam qualquer ligação intrínseca. Tal estrutura poderia implicar um impedimento do entendimento da própria sensação, visto que a sensação ficaria sempre no exterior (num corpo outro) e deixaria de ser possível fruir dela.

Ao contrário, no nosso entender, o conceito deleuziano de sensação permite uma total comunicação entre a pele e a carne. O Eu real (o dito exterior) e o Eu virtual (o interior) estão interligados, lado a lado, relacionados com tudo o que os envolve..

Assim a comunicação que aqui procuramos definir é, toda ela da ordem da linguagem virtual. Dizemos linguagem virtual pois acontece na virtualidade. O sujeito, como o artista, tem

de entrar no caos e capturar as forças, como já vimos, pois é com o caos que essa comunicação acontece. Da mesma forma que este entrar no caos é da ordem do virtual, também esta comunicação no Eu o é.

Esta linguagem virtual é toda ela envolta em silêncio já que se dá no campo da própria virtualidade. No que respeita ao real poderíamos dizer que não existe. É contudo já do nosso conhecimento que o que virtual deleuziano é mais real que o próprio real, da ordem do caos onde tudo é vivido.

“Se a linguagem e silêncio se misturam na expressão da palavra, podemos dizer também que todo o enunciado nasce do silêncio interior do indivíduo em permanente diálogo consigo mesmo.”⁹⁸ Para que as palavras de Le Breton façam sentido no que aqui defendemos teremos de entender o silêncio interior que nos refere como silêncio virtual, sendo esse diálogo que nos propõe o mergulho no caos. O sujeito dialoga com o caos. Teremos de procurar mostrar que todo o diálogo nasce primeiro no indivíduo, logo, ao pensar, o sujeito envolve o seu pensamento em silêncio, sendo este potenciador. O sujeito mergulha, tornando depois as forças que capta do caos, reais, comunicando por fim.

Como os Nativos Americanos, poderíamos dizer que sem este recolhimento prévio à acção, seja ela linguística ou física, o que faríamos seria leviano, sem consistência e sem a reflexão necessária.

“(…) O silêncio é uma via em direcção a nós próprios, à reconciliação com o mundo,”⁹⁹ pois é a forma que temos de ligar o nosso Eu virtual ao nosso Eu real e assim tornar possível a fruição do mundo.

Vimos anteriormente a necessidade do silêncio na criação, a necessidade deste envolver o artista, acrescentando agora, que tal como qualquer outro sujeito, o artista necessita de compreender o seu pensamento, o seu caos, para depois poder exprimir as forças capturadas.

“(…) Compreender é aprender, receber uma impressão particular de um objecto, deixá-lo trabalhar sobre a pessoa. Deixar uma proposição trabalhar sobre alguém. Considerar as consequências da proposição, imaginá-las, etc.”¹⁰⁰ Este trabalhar sobre alguém deve ser entendido como o deixar ser tocado, deixar algo lhe transformar o corpo, a carne.

⁹⁸ LE BRETON, (1999), pp. 17 e 18

⁹⁹ LE BRETON, (1999), p. 146

¹⁰⁰ SILVA, (2005), p. 58

Para interpretarmos o mundo, teremos de interpretar o caos, contemplá-lo e assim reflectir o que esse caos nos devolve. Para tal acontecer, o silêncio virtual passa a ser como uma cama que nos recebe, podendo aconchegar o que se colhe para que possamos mudar a nossa carne.

O aconchego do silêncio virtual permite ao artista combater os clichés e criar assim algo que possa transmitir sensação. Quando um artista não se envolve no silêncio, quando não o utiliza como bóia no mergulho no caos, o transmitido não passa de um cliché.

Então poderemos compreender o silêncio virtual como um dos factores que permitirá a preparação desse combate, que possibilitará também a criação.

“(…) Criar é ler em nós, traduzir pela arte “o livro de caracteres figurados, não traçados por nós”, o corpo das impressões involuntárias das sensações.”¹⁰¹

Se criar é ler em nós, criar é “ouvir” o nosso silêncio, a língua dessa linguagem virtual que falávamos. Esse silêncio virtual prepara a nossa entrada no caos. Ao mergulhar no caos, o artista contempla e contempla-se, interrogando-se.

“(…) Só o artista interroga o seu corpo, as suas sensações, e as exprime, lhes dá uma “visibilidade”.”¹⁰² O caos estará então em nós.

Como tal, o silêncio virtual é também o que possibilita o acto de criar, revelando o que deve ser expresso depois na obra, daí ser um potenciador como foi já referido.

É essa linguagem virtual, que originará a escolha das forças a capturar para a transmissão da sensação. O silêncio virtual é então um “potenciador” e formador do mundo da criação. Não sendo o único factor envolvente na criação (nunca nos poderemos esquecer do acaso, ou o engano), é o que cria a ponte que permite o surgir das forças capturadas no caos na obra.

¹⁰¹ SOUSA DIAS, (1983), p. 19

¹⁰² SOUSA DIAS, (1983), p. 20

II. 4 Devir – silêncio

Deleuze apresenta-nos um outro conceito chave da sua estética, que devemos referir agora como forma de melhor entender a hipótese de um silêncio como sensação.

Embora o silêncio possa ser entendido como transmissor de sensação, será que conseguiremos entendê-lo como devir? Devir, conceito deleuziano, é um “transformar-se em...”, portanto, será possível uma transformação em silêncio, um tender ao silêncio?

Em Deleuze, “um devir torna forma, encarna-se nas matérias, faz-se corpo. É isso que faz o estilo – uma metamorfose.”¹⁰³ Esta metamorfose é a força de mudança no Corpo sem Órgãos que nos permite experimentar. “No Corpo sem Órgãos, o pintor, o escritor entram em múltiplos devires nos respectivos planos de imanência, devir-mulher, devir-animal, devir-rapariga, devir-imperceptível, devir-mineral.”¹⁰⁴

É este transformar-se do pintor que queremos entender, tendo de compreender o que então este devir é, e se é possível tender a ser silêncio, e o que tal implicará.

“Devir não é com certeza imitar, nem identificar-se; mas também não é regredir-progredir; também não é corresponder, instaurar relações correspondentes, também não é produzir, produzir uma filiação, produzir por filiação. Devir é um verbo que tem toda a sua consistência; Não se reduz, e não nos leva a “parecer”, ou “ser”, ou “equivaler”, ou a “produzir”. ”¹⁰⁵ O devir algo, leva-nos a sentir, a experienciar.

Como Deleuze ainda nos diz, um homem nunca pode ser um animal mas pode referir as suas características como características de si mesmo. O devir-animal é um dos devires deleuzianos mais apresentados em *Logique de la Sensation*, por ser, acima de tudo, talvez o mais apontado às obras de Bacon. Este devir-animal é do campo do real. Embora não nos possamos verdadeiramente transformar em animal, estamos “em nós” – animal, somos nós mesmos esse animal. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou se imita, ou se é. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir (...). ”¹⁰⁶

¹⁰³ GODINHO, (2007), p. 39

¹⁰⁴ GODINHO, (2007), p. 218

¹⁰⁵ DELEUZE e GUATTARI, (2004 b), p. 306

¹⁰⁶ DELEUZE e GUATTARI, (2004 b), p. 305

A noção de real e virtual já aqui foi tratada, portanto compreendemos o quão real esta experiência é aos olhos de Deleuze e por isso mesmo, teremos de entendê-la como uma experiência vivível, o devir é real.

Se compararmos este devir com algo do campo do palpável, poderíamos dar o exemplo das sessões de transe dos índios americanos. Ao tomarem drogas alucinogênicas, os nativos sentem verdadeiramente “ser” o animal que imitam. A droga permite ao sujeito, depois de capturar a força daquele animal virtual, transformar a sua carne, permitindo assim incorporar as características “animal”, “sê-lo” mais do que imitá-lo. É do campo do real este sentir, pois nada nos poderá provar que aquela sensação não é o que verdadeiramente o invade. É da ordem do real mas, simultaneamente do intocável e inatingível.

Somente quem tomar da mesma droga poderá vivenciar o mesmo que aquele sujeito vivenciou. “O devir-animal do homem é real, sem que seja o animal que ele devém; e , simultaneamente, o devir-outro do animal é real sem que esse outro seja real.”¹⁰⁷

Mas como poderemos vivenciar este devir, ou outro qualquer, sem necessariamente passarmos por uma situação de alheamento utilizando drogas, ou melhor dizendo, como vivenciamos o devir através de uma outra coisa que não essa substância?

Já que um devir não é mais do que “incorporar” em nós, a droga necessária a tal vivência pode ser entendida com a arte. A arte faz-nos “incorporar o outro”, percorrer campos e mentes, contemplando, regressando ao real com aquela experiência em nós. Não é ser a obra mas estar na obra, vivê-la, procurando os devires que aquele artista e aquela obra nos propõem. Como Virgínia Wolf nos diz, “o cão magro corre na rua, este cão magro é a rua”¹⁰⁸.

Assim, o artista tratará de colocar as forças necessárias para alimentar aquela sensação que nos fará devir, já que “um bloco é um devir.”¹⁰⁹ O que são estes blocos? São blocos de afectos e perceptos, blocos de sensações. Este devir algo permitirá devir naquilo que a obra nos imponha.

Portanto, se ao olharmos as montanhas de Cézanne, seremos devir-montanha, logo, se o silêncio for expresso na obra, deviremos-silêncio.

Por tudo isto, conseguiremos justificar o silêncio enquanto sensação, mas mais do que isso, por ora, devemos perceber que o devir é o modo ainda não falado de viver-a-obra. O devir por parte do espectador permitirá a este viver a sensação. Mas como devimos algo que

¹⁰⁷ **DELEUZE e GUATTARI**, (2004 b), p. 305

¹⁰⁸ Citado por **DELEUZE e GUATTARI**, (2004 b), p. 335

¹⁰⁹ **GODINHO**, (2007), p. 163

supostamente não existe nem no mundo das palavras nem do sentido? Como sentimos o silêncio?

“A arte tem (outras) maneiras de tornar manifesto o não-declarado. Vermeer, Chardin pintam o silêncio. O silêncio inunda o ar iluminado ou sombreado, como acontece nas aguarelas translúcidas da pintura chinesa, que são elas próprias apresentações virtuosas do silêncio.”¹¹⁰

É por entendermos esta possibilidade de manifestar o não-declarado que também o silêncio possibilitará o devir. Utilizando novamente John Cage, o músico do silêncio, compreenderemos o devir-silêncio. Cage, influenciado pelas *White Canvases* de Rauschenbergⁱⁱⁱ trabalhou o silêncio, na obra *4'33"*, sendo talvez a melhor peça para nos apresentar este “experienciar o silêncio”. Cage chega mesmo a dizer, sobre as peças de Rauschenberg, que uma tela nunca está vazia, sendo o pintor um “oferecedor de prendas” ao dar tamanha liberdade ao espectador com as suas *White Canvases*). Assim, devido a esta grande influência, na sua obra *4'33"* “(...) Cage faz todas as pessoas presentes (público) criador e *performer*.”¹¹¹

Ao criar uma peça em que o silêncio é o meio transmissor e o objectivo / necessidade da obra, Cage permite ao espectador experienciar ele mesmo, ou melhor dizendo, mais do que permite, “obriga” o espectador a fazê-lo. Já usámos Cage para justificar a existência de mais do que o vazio no silêncio, mas esta obra é a própria elevação do silêncio a Obra. Segundo Cage, o silêncio sendo “vida” implica que é cheio, e permite-se ser a obra de que falávamos.

Quando John Cage entra na sala de espectáculos e se coloca em posição, bem como todos os músicos se preparam para tocar e unicamente o que acontece é só e nada mais que o silêncio, esta não-acção cria a hipótese de abertura de um mundo por parte do espectador. A obra é o silêncio, o sentido tem de ser o silêncio e todas as tensões que este transmitirá. Assim, não haverá outra forma do espectador vivenciar a obra que não pelo devir-silêncio. O resultado será o total silêncio, potenciador de tudo, um diálogo do virtual com o real.

Talvez esta experiência, como o caos, seja da ordem do silêncio ensurdecedor. Um mergulhar no nada que é tudo, podendo revelar o que nós espectadores quisermos. De tal violência pela tensão e pela falta de acção, o espectador poderá “viver”, e não imitar ou tentar transmitir o silêncio.

¹¹⁰ STEINER, (2002), p. 153

ⁱⁱⁱ ver anexo [1]

¹¹¹ KOSTELANETZ, (1970), p. 148, “(...) Cage makes everybody present (audience) the creator and the performer.”

Outro exemplo que poderemos dar é o de Yves Klein e a sua *Symphonie Monoton Silence* (1947 – 1948). Uma sinfonia de 40 minutos de duração que consistia num único e contínuo “som”. O artista procurava a sensação de vertigo, de fora de tempo, sendo este o seu próprio silêncio, dizendo-nos ainda que esta sinfonia é da ordem da percepção consciente, sendo o silêncio - uma presença audível.

Ao contrário de Cage que trabalha o devir-silêncio pelo próprio silêncio, onde este é sensação e transmissor em simultâneo, Klein utiliza o som para o alcançar. Em ambos os casos, permitem aos sujeitos sentirem o silêncio em si, a inundarem o seu mundo. Cage e Klein empurram o espectador a experimentar o silêncio.

O “devir em” é a forma necessária à experimentação, à vivência do que realmente a obra é, tal como o é para o silêncio. Como a droga ou o álcool que Deleuze nos apresenta, devir é a hipótese de nos impor o “viver o outro”.

III

AUTO-RETRATO – O ENCONTRO EM SI

“Que tristeza! – falou Dorian. – Eu ficarei velho, feio, horrível. Mas este retrato se conservará eternamente jovem. Se fosse o contrário! Por esse milagre eu daria tudo, até a alma!”¹¹²

Dorian Gray, personagem criada por Oscar Wilde, revela-nos, na frase mencionada, o seu desejo pela eternidade e medo da velhice.

Esta personagem representa o medo do Homem em envelhecer, em morrer, de uma forma particularmente pertinente para o que aqui tentaremos analisar. Ao ter à sua frente uma imagem de si – um retrato – Dorian Gray revela a sua perplexidade perante a fatídica realidade de que irá envelhecer e pondera a “venda da alma” para que seja o quadro a sofrer essa alteração e não ele. A relação que revela com o quadro pintado mostra a forma como o sujeito se relaciona com a ideia de duplo (ou de si mesmo como um outro).

Os retratos, forma de tornar eterna a presença daquele que é retratado, desde sempre que estão presente na história da arte, mas o que levará a serem, de certa forma, tão intrigantes? Mais do que tornarem a presença eterna, tornaram-se forma de o sujeito “olhar para si”, como se olhassem a um espelho. O artista é o construtor desse espelho, onde, com a marca da sensação, redesenha o rosto de quem se deixa retratar.

Este confronto entre duplo e duplicado torna-se mais violento quando o construtor desse espelho é também o duplicado. O artista passa a criação e criador, numa mesma acção, tornando-se o único interveniente da própria obra – o analista e o analisado. Mostra assim, a sua necessidade constante de entendimento de si mesmo, uma busca não exclusiva do artista, mas de todos os sujeitos. Esta procura de nós mesmos, não é mais do que a forma que temos de nos conseguir entender, e assim, podermos-nos posicionar no mundo envolvente.

Não se retrata sempre como vê, mas por ter um duplo conhecimento – o real e o virtual – pode retratar-se como se sente.

Aqui a ideia de virtual e de real deleuziano propõe-nos o entendimento do ser com uma única estrutura onde o visível se tratará como real e o invisível como virtual. Como também já

¹¹² WILDE, (2006), p. 27

referimos no capítulo II, o virtual deleuziano é entendido pelo filósofo como mais real que o próprio real.

“Nada melhor que a recuperação do espelho-narcísico poderia concretizar a almejada jubilação do eu”¹¹³. É o olhar-se que permite enaltecer-se como artista, o representar como quer ser lembrado e figurado daí em diante. O artista, pode ser entendido como sujeito exibicionista logo, procurará o reconhecimento, sendo o auto-retrato como o primeiro ponto alcançado deste objectivo – “Eu estou aqui, e sou artista” – o auto-retrato é uma assinatura no tempo, não sendo mais que “uma gravação de uma percepção do próprio artista e de como ele deseja ser lembrado.”¹¹⁴ O artista procura assim deixar a sua presença na arte, inscrevendo a sua marca do caos, pois mais importante do que a representação que lembra esse artista, é a marca da força representativa desse caos presente no auto-retrato.

É no olhar para si, o procurar no virtual, que tudo reside, ao propor entender-se, perante o espelho - objecto comumente entendido como necessário a esta prática. Este é o alicerce da construção que se faz em torno do auto-retrato e do auto-retratado. O espelho é um mundo dentro de um outro mundo, um devir do real. Assim, “(...) o espelho [sempre] foi instrumento de introspecção e de auto-interpretação (...)”¹¹⁵, forma mais directa de se olhar, de entender o virtual.

Este espelho é o visitar o caos, uma abertura, como o mundo que Alice visitou em sonhos enquanto voltava ao seu mundo de fantasia (a Alice de *Through the looking glass* de Lewis Carroll). “O espelho aprisiona em si um segundo mundo que lhe escapa, no qual ele se vê sem poder tocar se e que está separado dele por uma falsa distância”¹¹⁶.

O entrar no espelho, por esta janela para o caos, é “entrar” nesse mesmo caos, como uma viagem que o artista faz “de dentro para dentro”, em contacto com os afectos e perceptos, pois o artista, como qualquer homem “(...) é ele próprio um composto de perceptos e afectos (...)”¹¹⁷. O espelho é a janela para o caos, e em seu redor construi-se a casa que abraçará o artista.

O atelier de um artista é essa casa que o rodeia, onde este pode ser sentido e respirado mesmo sem que esteja presente no local.

Como palco da peça que o artista propõe a si mesmo, é aí que este a encena, recria sensações, vivências. “Sozinho o pintor constrói essas paredes e cantos, mergulhado na sombra

¹¹³ AAVV, (1994), p. 16

¹¹⁴ RAMOS, (2001), p.14

¹¹⁵ REBEL, (2008), p. 20

¹¹⁶ RAMOS, (1998), p. 14

¹¹⁷ DELEUZE e GUATTARI, (1992), p. 213

(...) assim, este espaço é também o espaço da solidão, do silêncio e do segredo, que surgem mais por meio da simples evocação e do devaneio, do que pela descrição minuciosa”¹¹⁸. É o criar no espaço e com este, que permite ao artista levar o mesmo consigo para o auto-retrato.

Esta ideia de espaço envolvente real que entra em comunicação com o virtual, poderá fazer-nos, mais tarde, compreender a noção de auto-retrato silencioso, sem retratado, somente com o espaço como prova da presença do artista.

Ao procurar entender-se, tentará sair do real e avaliar-se como um outro e não como o Eu que mais facilmente acede. É a procura de um Eu talvez mais livre e da ordem da pura força, em solidão, que caracteriza esta busca. É uma procura do virtual, um trespassar-se, o atingir o seu próprio Corpo sem Órgãos.

Como mencionámos anteriormente acerca do silêncio, também o auto-retrato é um potenciador de entendimento. Rodeado pelo silêncio que envolve o seu próprio caos, o artista olha-se, repensa-se e retrata-se. O olhar do artista centrado em si mesmo representa a necessidade de análise, obrigação de mergulhar no caos.

O segredo, um outro factor importante na noção de auto-retrato, pode ser entendido como a fresta de luz que surge num mundo de escuridão. Intimamente ligado à sombra, ao deixado no escuro, é, no entanto, o que está lá mesmo sem sabermos, é um dos factores que também traz parte da mística a esta forma de representação do artista. Nós, espectadores, nunca “(...) podemos saber aquilo que só o artista viu e quis deixar oculto e em segredo”¹¹⁹, ou talvez, mais do que da ordem do querer, não conseguiu trazer do caos.

É por isso que ao olharmos para um auto-retrato sentimos que aquela obra tem nela um segredo, a qual encerra a “(...) experiência que só ele [o artista] em segredo viveu, e o próprio retrato transporta-a entre a espessura da tinta (...) o quadro transforma-se naquilo que o artista não conseguiu ver no espelho, isto é, o desejado espelho é agora o próprio quadro”¹²⁰.

¹¹⁸ RAMOS, (2001), p. 101

¹¹⁹ RAMOS, (2001), p. 99

¹²⁰ RAMOS, (2001), p. 126

III. 1. O silêncio Narcísico

Não poderíamos deixar de tocar no mito de Narciso quando se trata de falar do auto-retrato, pois este encontra-se subjacente a qualquer pensamento formulado sobre esta técnica artística. Mesmo o romance de Oscar Wilde de que há pouco falávamos tem como fundo este mesmo mito. Dorian não deixou de se relacionar com o seu “reflexo” de uma forma quase conjugal.

O acto de Narciso se olhar e se apaixonar pelo seu próprio reflexo pode representar, de certa forma, a atracção que o artista tem pelo sua própria figura. Narciso olha-se, procurando alcançar aquele que vê do outro lado. “O acto de Narciso querer tocar o seu reflexo constitui-se em uma permanente pergunta a respeito do conhecimento do ser, o ser-pessoa ou o ser-texto.”¹²¹ É a vontade de conhecer o outro que faz Narciso aproximar-se do seu reflexo, atraindo-o para o abismo.

É entendendo que “Narciso reflectido na fonte é criatura e criador”¹²² que o devemos comparar com o artista. Este procura no espelho o outro virtual, tentando compreendê-lo. De certa forma é de uma paixão que se trata a relação entre o artista-criador e o artista-criação, um inebriar-se do outro que é o mesmo. Este jogo de sedução que promove o entendimento mútuo, e por isso o acesso ao tal caos do artista que falávamos, dar-se-á num silêncio virtual.

Podemos ainda referir que Narciso repudia a linguagem, fazendo a sua interpretação do que vê para si mesmo. Ao aperceber-se que será ele próprio quem está reflectido na água, conclui que ninguém poderá saber o seu segredo, e não haverá forma de o explicar em linguagem. Vive assim mergulhado no seu caos silencioso.

É neste silêncio que, quer o auto-retrato, quer a relação de Narciso com o seu reflexo, se dá. O que o artista-narciso capta do outro que analisa, é deixado em si, para si, o percepto e o afecto estão e ficarão no caos. “(...) A beleza do saber, é incomunicável (...). Esse saber belo ou essa beleza de saber pode irradiar, ser reflectido, mas não por ser explicado, nem é comunicável, pois o diálogo entre Narciso – Tirésias e Eco constitui-se em um acto amoroso de descoberta/criação.”¹²³

¹²¹ MENEGOLLA, (2003), p. 80

¹²² MENEGOLLA, (2003), p. 89

¹²³ MENEGOLLA, (2003), pp. 78 e 79

É por esta impossibilidade da comunicação do Eu para o Eu que o auto-retrato está tão intimamente ligado ao silêncio. O artista procura-se, indo do real ao virtual, mergulhando no caos, analisando o outro, que é ele.

O silêncio necessário é, como nos diz Filomena Molder, “(...) uma expectativa, é uma fenda, é a condição de toda a música e de toda a palavra, o sossego, a espera sem mácula no jardim primitivo.”¹²⁴ Esse jardim é o espaço do caos, onde o diálogo entre os dois, criador e criação, acontece. Somente o criador pode fazer a viagem a esse jardim através da fenda que lhe permite aceder-lhe, da mesma forma que somente este compreende a linguagem da criação.

Esta linguagem, mais do que uma comunicação entre criador e criação é uma experiência. Trata-se assim do experimentar por parte do criador a própria criação, sendo então impossível de explicar por ser da ordem do vivido.

Já Deleuze refere que “a força da pintura reside precisamente nessa capacidade de nos atingir directamente o sistema nervoso sem passar pela mediação do cérebro, mediação inerente às imagens que ilustram ou narram qualquer coisa, onde o efeito é como que retardado, diferido.”¹²⁵

O artista quando mergulha no caos à procura do seu Eu virtual, é atingido directamente no sistema nervoso.

“Narciso metamorfoseando-se em uma planta, dado que não podia tocar, nem comunicar ao outro o seu próprio conhecimento”¹²⁶, e talvez por isso, da mesma forma que Narciso comunica o que encontrou do outro (reflectido), transformando-se em flor, o artista retrata-se na obra, revelando a beleza que quer de si e do outro. Os “olhos que se olham a si próprios constroem esse própria vontade, de encontrar a beleza do rosto e de si próprios.”¹²⁷

¹²⁴ **MOLDER**, (2005), p. 352

¹²⁵ **CARVALHO**, (2007), pp. 18 e 19

¹²⁶ **MENEGOLLA**, (2003), p. 39

¹²⁷ **RAMOS**, (1998), p. 16

III. 2. O rosto do “outro” – devir-outro

O auto-retrato prende-se com a busca de algo por parte do artista, quer daquilo de que ele próprio ainda não tem conhecimento, quer de algo que quer revelar ao mundo. Mais do que uma análise do auto-retrato no campo das artes plásticas, procura-se aqui entender como é que o diálogo entre criador e criação acontece. O nosso objectivo é sobretudo tentar analisar como se dá o mergulhar do artista no espelho e, como o silêncio participa como meio envolvente.

O mergulhar que pretendemos demonstrar, na actividade do auto-retrato, é um entrar no caos, faltando compreender como este lhe acede. É através da busca do artista, como se de uma autoscopia se tratasse, que o caos nos revela o “outro”, o Eu-força. Da mesma forma que a sensação é força, assim também o Eu do artista: ele vem do caos, é um Eu de perceptos e de afectos.

O voltar do caos não poderá acontecer sem o silêncio envolvente. Melhor dizendo, o silêncio é o nevoeiro que envolve o caos e que será tocado pelo artista no seu mergulho. Assim, para a compreensão do que é o auto-retrato necessitamos de saber o que é esse “outro” que é analisado, e como se processa este acesso ao caos. O acesso é dado pelo nosso olhar, pois o espelho abre-nos a porta de nós mesmos. A Alice quando entrou no mundo do país das maravilhas abriu somente o espelho de seu quarto, criando a ponte para a sua própria fantasia, originando então a hipótese de entrar no caos de si mesma.

Segundo José Gil, o olhar um outro é também dar-nos a ver, de forma a dar-nos a conhecer, da mesma maneira que tentamos conhecer o outro, “como se o olhar que abre a nossa pele ao olhar dos outros a transportasse assim para as coisas e as recobrisse com uma pele-espelho que nos reflectisse.”¹²⁸ Aqui “reflectir” é também entender o que se analisa, como se o olhar fosse aquele que tudo recolhesse, sem que palavra alguma tenha de ser dita “(...) este recolhe o silêncio, cria o vazio completo quanto ao que há a dizer (...) é o puro acontecer, contingente e inominável (...).”¹²⁹

O olhar capta mais do que a palavra pode dizer, mais do que o artista pode referir do rosto que vê. Nada precisa de ser dito mas tudo quer falar e expressar-se, por isso no olhar, em

¹²⁸ GIL, (2005), p. 46

¹²⁹ GIL, (2005), p. 23

todo o rosto, mais do que um silêncio sereno, encontramos um silêncio que antevê o grito de êxtase, de explosão.

Queremos com isto dizer que o rosto é, “(...) à maneira de um recipiente em que se fez antes o vazio, e que, ao abrir-se, aspira o ar que o vai encher”¹³⁰, como o fôlego que damos antes de gritar o nome de alguém que queremos chamar, sendo tudo sensação.

Depois de se mergulhar no caos, retornamos cheios de um silêncio de êxtase. O Eu virtual revela-se no rosto pela fenda que se abre na pele do artista. Olhar esse outro é “(...) olhá-lo olhando a sua superfície.”¹³¹

“O pintor consegue levar a mudez até à fronteira iminente da fala, produzindo o máximo de pequenas percepções invisíveis que banham o rosto numa atmosfera intensa, que vem de “dentro” e nos envolve no mesmo pulsar.”¹³²

É pelo rosto que o artista se analisará, rosto esse que é espaço de expressão e de comunicação. O virtual espelha-se no rosto, criando a possibilidade de ser visto por quem retrata, tentando percebê-lo. O percepto e o afecto permanecem no caos, tendo contudo a sua marca na superfície da obra.

Analisando as palavras de José Gil, poderemos entender o rosto como inexistente. No caso do auto-retrato a questão da inexistência transfigura-se no próprio “outro” retratado, o Eu virtual. Essa inexistência deve-se ainda ao rosto não ser estático, algo pleno de tudo o que nos pode revelar. O rosto é, como nos diz Deleuze, “um território”, espaço de revelação, de surgimento e de desaparecimento. O rosto é disfarce. “O rosto é uma superfície: traços, linhas, rugas do rosto (...) o rosto é um mapa (...)”¹³³

Quando este rosto, seja o do artista ou o de um outro retratado, é trabalhado, o que se procura? É a parecença entre retrato e retratado, ou como em Dorian Gray, um retrato que viva pelo retratado?

Para o artista, o “assemelhar-se com” não é o mais relevante, mas sim a força que desse retrato advém. Assim, o artista deve devir o “outro”, para que consiga incorporar as suas forças e exprimi-las. O retrato de um outro sujeito é um devir esse mesmo sujeito. “O devir implica a

¹³⁰ GIL, (2005), p. 25

¹³¹ GIL, (2005), p. 31

¹³² GIL, (2005), p. 26

¹³³ DELEUZE e GUATTARI, (2004 b), pp. 222 e 223

incorporação de intensidades alheias: para obter a “semelhança” do retrato, o artista entra num devir-outro estético, induzidos pelas técnicas e matérias que vai empregar.”¹³⁴

Ao ser necessário viver o “outro”, sendo atingido, trespassado, o artista propõe-se possuir o retratado. Quando este retratado é o próprio artista, este deve “devir-Se”.

Ao devir-outro, entendendo este outro como o Eu virtual, o artista tende para o desaparecimento pois, “(...) na auto-representação o outro deixa de existir; o outro é o pintor mesmo.”¹³⁵ Mais do que pintar esse “outro”, o pintor auto-representa-se enquanto pintura. A relação outrora entre o artista e o “outro” do espelho, revela-se agora entre o Eu real e o Eu virtual, encoberta pelo silêncio, sendo esta a relação do artista com a obra. A força que o artista captou, referente à ponte entre o virtual e o real, é impressa na obra, carrega a obra de sentido, de sensação. “Por isso o auto-retrato é sempre o inverso de um buraco negro (como o pode ser um rosto real) que absorve a vida, sempre mais do que a simples reprodução mimética de um rosto outro (retrato).”¹³⁶ O buraco negro deleuziano que seria um rosto, o absorvente de formas, de sensações, de palavras, transforma-se em fonte de sensação.

O artista que se auto-representa cria uma rede na superfície da obra, impossível de recriar com qualquer outra prática artística. Devido ao vai-e-vem constante, ao mergulhar e regressar do caos, a que o artista se obriga para a compreensão do seu “outro”, cria-se uma rede de forças inter-cruzadas que revelará esse mesmo movimento.

Com tudo isto, a obra transforma-se por fim em espelho de novo, um duplo espelho. Espelho do artista enquanto mundo real, o invasor do “outro”, e espelho do caos. “O espelho é uma espessura opaca e às vezes preta. (...) O corpo entra no espelho e aloja-se lá dentro, a si e à sua sombra. Daí o fascínio: nada está atrás do espelho, tudo está dentro dele.”¹³⁷

Este espelho é onde ocorre o espelhar do artista, onde este se revê e relê. O auto-retrato é uma “malha-espelho”.

¹³⁴ GIL, (2005), p. 35

¹³⁵ GIL, (2005), p. 49

¹³⁶ GIL, (2005), p. 51

¹³⁷ DELEUZE, (2003), p. 17, “The mirror is an opaque and sometimes black thickness. (...) The body enters the mirror and lodges itself inside it, itself and its shadow. Hence the fascination: nothing is behind the mirror, everything is inside it.”

IV

O AUTO-RETRATO DO SILÊNCIO - O SILÊNCIO COMO SENSAÇÃO

“ - Para lá das palavras...

- Para lá das palavras, da sua articulação na luz e na sombra, há o silêncio, o espesso, turvo silêncio das criaturas. Mas não há nenhum poeta que não sonhe, por sua conta e risco, o sonho do Prometeu.”¹³⁸

Prometeu deu o fogo ao Homem, dando-lhe poder, sendo que por isso foi castigado. Nós homens, talvez por essa oferta tenhamos ganho o gosto de poder e ousamos criar, tomar o lugar de Deus e sermos nós o centro de toda a acção. A arte é por excelência o campo onde o Homem é o verdadeiro Deus. “ “Criação” (que) é a génese do acto de pensar no próprio pensamento. Quando se quer a verdade quer-se necessariamente esse encontro com a criação, que é então a mesma coisa que interpretar, decifrar, traduzir, encontrar o sentido do signo, a unidade do signo e do sentido.”¹³⁹ É esta a forma de entender a realidade por parte do artista.

Enquanto criador, este transmite para a sua obra o que capta do mundo, a sua forma de entender o que contempla, o que consegue trazer do mergulho no caos. “Trata-se sempre de mergulhar no caos para dele fazer sair o mundo.”¹⁴⁰

O mundo é o da obra, que se “mantém de pé”, devido às sensações e às forças que trespassam o espectador. É ao atingir o espectador que a obra consegue dar-se a ler, a ser entendida. Ao tal acontecer, o devir do espectador torna possível a entrada deste no mundo da obra, atingindo a essência desse mesmo mundo.

“O que é essência, tal como é revelada na obra de arte? É uma diferença, a Diferença última e absoluta. É ela que constitui o ser, que nos faz conceber o ser. É por isso que a arte, enquanto manifesta as essências, é a única capaz de nos dar o que nós procuramos em vão na vida.”¹⁴¹

Tudo se torna mais intenso quando falamos de auto-retrato. Compreendemos anteriormente que o diálogo entre criador e criação se intensifica e por isso o mundo do auto-

¹³⁸ ANDRADE, (1974), p. 173

¹³⁹ GODINHO, (2007), p. 32

¹⁴⁰ GODINHO, (2007), p. 187

¹⁴¹ GODINHO, (2007), p. 19

retrato é uma rede de interligações. Esta forma de pensar o auto-retrato permite-nos compreender que também a ligação entre obra e espectador seja mais intensa. Utilizando as palavras de Ana Godinho, compreenderemos “(...) o artista como ser que sabe e vê de outra maneira e maior, porque experimenta nele devires que o ultrapassam...”¹⁴² Se tal acontece quando o artista devém um outro, mais intenso será quando este procura “devir-Se”.

O auto-retrato torna-se um mapa do rosto que o artista viu em si e isto é transformado em sensação para poder atingir o espectador, sendo este auto-retrato coberto por uma rede, representativa do vai-e-vem constante entre o caos e o real, podendo ser este vai-e-vem uma procura do puro entendimento, da verdade. Deveremos entender esta noção de verdade enquanto o total acesso à sensação. A verdade surgirá do puro mergulho no caos, em total contacto com as forças espasmódicas. Se o artista tocar estas forças encontrará a verdade da sensação, da sua experimentação. Caso a verdade exista num dado auto-retrato, não será preciso estar um Eu retratado na obra para esta ser uma auto-representação, pois terá presente a rede que referimos. Esta rede será a sustentação do auto-retrato, uma sustentação invisível mas imprescindível.

Olhando-se ao espelho, o artista olha-se inserido no mundo envolvente. Esse mundo é também parte do Eu, também se reflecte no mesmo espelho que reflecte os olhos, a boca, o sorriso.

Alice caracteriza-se pelo que está dentro do espelho. O mundo que visita é também caracterizador de Alice mesmo quando esta acorda. Toda a fantasia que encontramos no seu mundo é representativa do que é o caos de Alice, estando todo o cenário, cada objecto impregnado de si mesma, estando a sua sombra em toda a parte. O que resta, para além do Eu, é o espaço envolvente e a marca da presença não-presente – a sombra. Esta, como a última réstia de si a deixar o espaço, permite que encontremos Alice em tudo. O país das maravilhas é o Eu-Alice, é o caos em que Alice mergulha e contempla. Esta, vagueia em busca de algo, captando forças.

Ao compreender a existência da sensação deleuziana e a transmissão desta ao espectador, aceitaremos a onda de choque que o atinge e assim conseguiremos alcançar que qualquer que seja a sensação, será vivida por quem frui a obra.

¹⁴² **GODINHO**, (2007), p. 189

“A reacção do espectador perante a obra de arte “pode ser comparada” a uma “transferência” do artista ao espectador sobre a forma de uma osmose estética que tem lugar através da matéria inerte: cor, piano, mármore, etc.””¹⁴³ O artista pode então transferir tudo para o espectador, e se capturar a força certa, conseguirá fazer este devir no que ele lhe propõe. Se o que é transmitido é o silêncio, depreendemos que, mesmo sendo invisível, é susceptível de ser fruído. Mas será possível o retratado ser esse mesmo silêncio?

Ao pensar a sombra como silêncio presencial, como resto de um nada que ali esteve, poderemos entender o silêncio como o retratado.

Vimos no capítulo II, com os exemplos de John Cage e Yves Klein que é possível devir-silêncio. Assim, também é possível o retratar o silêncio enquanto auto-representação.

Ao propor o silêncio enquanto o retratado, propomos levar as duas noções (auto-retrato e silêncio) a um limite. Criar a imagem de um auto-retrato sem auto-representado torna a noção de retrato, em si mesma, dúbia. Por outro lado, o tornar o silêncio personagem, levando-o a ser a personificação de um outro, é em si mesmo algo que o espectador tem dificuldade em compreender, o que torna esta forma de pensar o auto-retrato sempre próxima do fracasso.

Falamos aqui em auto-representação com o silêncio, pois, ao entendermos o auto-retrato sem retratado, entenderemos que a rede construída pelo vai-e-vem do artista está da mesma forma presente, e, assim, o que fica é a marca desse caos vigente na obra. Do mesmo modo, que a tela está impregnada de devir-outro, está coberta de silêncio que envolve o caos. Este silêncio espesso é a sombra presente do sujeito ausente. Aqui a sombra passa a ser afecto, pois estes “(...) são devires não humanos do homem.”¹⁴⁴

Esta pesquisa, como foi referido brevemente no início desta reflexão, começou por ser uma busca pessoal, uma necessidade de explicação do silêncio e da sua realidade em nós. Foi também a busca da sombra que ficou em trabalhos (*Auto-retrato*^{iv}), feitos anos atrás, onde somente existia uma conceptualização da paisagem e o vazio. Sempre soube, porém, enquanto criador e autor desses trabalhos, que o vazio aí era somente um “espesso” invisível mas existente.

Ao debruçar-me no silêncio procurei entender e defender que esses como outros trabalhos posteriores não estavam vazios e inacabados, mas simplesmente desprovidos de algo a que as pessoas acedem facilmente. Ao serem auto-retratos, na concepção, bem como no título,

¹⁴³ GIL, (2005), p. 143

¹⁴⁴ GODINHO, (2007), p. 163

^{iv} ver anexo [2]

essas obras eram o espaço sem artista, a visão do que este tinha visto e um campo para o espectador entrar e ver por ele.

Sem ainda na altura compreender o que talvez agora consiga ter posto em palavras, este vazio na obra foi a forma de procurar que o espectador deviesse em mim. Procurei, através do silêncio, criar a ponte para que quem olhasse para a obra visse o que eu vi, sentisse o que eu senti. O que foi da ordem do vivido para mim é o que deve ser experienciado pelo espectador. Para além do factor acaso de toda a obra de arte, a impressão no papel deu-se como marcação da rede. O Corpo sem Órgãos do espectador deveria ser trespassado pela sensação de silêncio, sendo esse silêncio, nesse momento, já seu também.

A obra, uma paisagem holandesa vazia e artificial, passa de uma visão do real para uma visão do virtual, é a marca do que foi devolvido pelo caos. O silêncio envolvente do mergulho transporta e interliga esse real e esse virtual que se juntam na obra.

A paisagem que se torna auto-retrato grita sem se ouvir. A rede do vai-e-vem existe na superfície da obra, da mesma maneira que a sensação. É tudo isto que faz a obra “manter-se de pé”. É a sensação e a rede que esperam na obra o poder fazer o espectador devir, o poder transformar-lhe a carne, atingir o seu sistema nervoso, trespassá-lo.

“A arte é uma verdadeira transmissão da matéria. “E produz uma verdadeira unidade: signo e sentido = a essência.”¹⁴⁵ É pelas palavras de Ana Godinho e a sua citação de Deleuze no seu livro *Proust et les signes* (página 61), que procuramos voltar a Deleuze. A essência, a verdade da obra, se realmente estiver presente nesse campo de batalha contra os clichés, será transmitida e assim, pela sensação, trespassará o Corpo sem Órgãos do espectador e permitirá ao sujeito devir em quase tudo.

A arte, tal como a estética deleuziana, é, como começámos por referir no início, um caminho único e pessoal. Deleuze acompanhou-nos e tentámos “fazer com ele”, mais do que fazer pela teoria deste filósofo. É pela sua forma de ver a arte, livre e única, que achámos tão pertinente procurar, à luz deste autor, falar do silêncio como sensação.

“Como se transmite, na transferência osmótica, o não inscrito, precisamente aquilo que não foi expresso? Transmite-se, já o sabemos, através do coeficiente pessoal de arte.”¹⁴⁶

¹⁴⁵ GODINHO, (2007), p. 49

¹⁴⁶ GIL, (2005), p. 150

CONCLUSÃO – O DIÁLOGO NO CAOS

Mais do que um vácuo, o silêncio é um “potencialmente tudo”. Percorridas as inúmeras faces do silêncio, entendemos que a mais avassaladora é talvez aquela que a poderíamos chamar “indizível” – o silêncio que tem de ser experienciado. Este é força, é sensação, e tem de ser vivido para o podermos ter em nós, para o entendermos.

Sendo ele força, capturamo-lo no caos para o vivenciar. Este caos não é mais do que o começo já começado, o antes do agora que tem em si tudo — toda a força da potencialidade.

No caos, todas as forças vagueiam livremente, prontas a serem fruídas. É no caos que o artista mergulha, entrando num espesso nevoeiro. Cabe-lhe capturar as forças que permitirão a vibração da sensação.

Contemplando e capturando forças, o artista dialoga com o caos, surgindo o auto-retrato. O vai-e-vem do artista constrói o próprio auto-retrato, tecendo na superfície da obra uma rede sustentadora. Qualquer que seja o artista e a forma de se auto-retratar, terá de impregnar a superfície da obra desta rede. Esta é o invisível tornado visível, o virtual tornado real.

Para tal, o artista terá de experimentar a sua morte, enquanto anulação de si, para depois renascer coberto de forças e assim poder voltar do caos. Terá de procurar no seu caos o reviver das suas sensações, terá de devir-Se. Ao devir-Se o artista terá de encarnar em si mesmo o que ele é, foi, será. O Eu do auto-retratar-se é um Eu atemporal, somente uma onda de força. A sua carne é transformada pela própria carne, devorada por ela mesma. A superfície da pele é marca dessa luta da carne, desse entrar no caos como duplo espelho.

Ao entender como verdadeira a rede do vai-e-vem, pensamos que todo o “algo” pode ser representação do artista. Por outro lado, entendendo o espelho como uma dupla reflexão do real e do virtual, devemos indicar que o espaço que envolve o artista também o representa. Assim, o que rodeia o Eu real está também interligado com este, é reflectido no espelho e por isso é também retrato. Da mesma forma, o caos que envolve o Eu virtual é todo ele força desse mesmo Eu. Com tudo isto, podemos concluir que o espaço, quer virtual, quer real, é uma réstia de presença não presente, é uma marca de um artista ausente.

Esta ausência pode ser o auto-retrato não deixando, por isso, de ser uma ausência repleta de vivências do artista. O espaço passa a ser o auto-retrato na medida em que estão presentes as sensações com as quais o artista impregnou a superfície da obra.

A ausência do artista no auto-retratado é, assim, um modo de obrigar o espectador a devir. O espectador sente esse lugar silencioso e necessita devir-artista e assim devém-silêncio.

O auto-retrato é mais do que uma obra para o outro ver. É antes um espelho para o artista se observar e se viver. O auto-retrato é uma forma de viajarmos em nós, de nos reinventarmos, e acima de tudo de nos transformarmos. Depois do mergulho no próprio Corpo sem Órgãos do artista, este transforma a sua carne, carne com carne, onda espasmódica com a própria onda espasmódica. O auto-retrato é um vórtice de força pura que interliga o virtual e o real. Torna visível o invisível.

Nada será mais real do que o silêncio virtual que tudo isto acarreta, pois “(...) como exprimir por palavras o que via e sentia, e que estava também para lá do visível e da minha própria experiência (...)?”¹⁴⁷

¹⁴⁷ GIL, (2005), p. 11

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AAVV, (1994), *O rosto da máscara: auto-representação na Arte portuguesa*, 1ª edição, Lisboa: Centro Cultural de Belém

ANDRADE, Eugénio, (1997), *Os afluentes do silêncio*, Porto: Inova

BARROSO, Paulo Alexandre Moutinho, (2000), *Do sentido da expressão à expressão com sentido em Ludwig Wittgenstein: considerações semiológicas acerca das patologias conceptuais no argumento da linguagem privada*, Dissertação de mestrado em Ciências da Comunicação, Lisboa: [s. n.]

BECKETT, Samuel, (2002), *L'innommable*, trad. port. Maria Jorge Vilar de Figueiredo, *O inominável*, Lisboa: Ed. Assírio & Alvim

CARROLL, Lewis, (2005), *Through the looking glass*, San Diego: Webster's French Thesaurus Edition

CARVALHO, Nuno Miguel Santos Gomes de, (2007), *A imagem-sensação: Deleuze e a Pintura*, Dissertação de mestrado em Filosofia - especialização em Estética e Filosofia da Arte, Lisboa: Universidade de Lisboa

CUNHA, Tito Cardoso e, (2005), *Silêncio e comunicação : ensaio sobre uma retórica do não-dito*, Lisboa: Livros Horizonte

DELEUZE, Gilles, (2003), *Francis Bacon - Logique de la Sensation*, trad. ingl. Daniel W. Smith, *Francis Bacon: the logic of sensation*, London: Continuum Books

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, (2004 a), *L'Anti-œdipe, capitalisme et Schizophrénie*, trad. port. Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho, *O Anti-Édipo, Capitalismo e Esquizofrenia 1*, Lisboa: Assírio&Alvim, pp. 88 – 110

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, (2004 b), *Mille Plateaux*, trad. port. Rafael Godinho, *Mil Planaltos – Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Lisboa: Assírio&Alvim, pp. 199 - 249

DELEUZE, Gilles, (sem data), *Nietzsche et la Philosophie*, trad. port. António M. Magalhães, *Nietzsche e a Filosofia*, Porto: RÉ-S-Editora

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, (1992), *Qu'est-ce que la Philosophie?*, trad. port. Margarida Barahona e António Guerreiro, *O que é a Filosofia?*, Lisboa: Editorial Presença

DERRIDA, Jacques, (1996), *La voix et le phenomene*, trad. port. *A voz e o fenómeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl*, Lisboa: Ed. 70, pp. 42 – 100

DERRIDA, Jacques, (2004), *Sob a palavra*, Lisboa: Fim de século

DERRIDA, Jacques, (2006), *Il gusto del segreto*, trad. port. Miguel Serras Pereira, *O gosto do segredo*, [S.l.]: Fim de Século

GIL, José, (2007), (Prefácio) in **GODINHO, Ana**, (2007), *Linhas do estilo – estética e ontologia em Gilles Deleuze*, Lisboa: Relógio d'Água Editores, pp. 9 – 67

GIL, José, (2008), *O imperceptível Devir da Imanência – sobre a filosofia de Deleuze*, Lisboa: Relógio d'Água Editores

GIL, José, (2005), “*Sem título*”, *escritos sobre arte e artistas*, Lisboa: Relógio d'Água Editores

GODINHO, Ana, (2007), *Linhas do estilo – estética e ontologia em Gilles Deleuze*, Lisboa: Relógio d'Água Editores

HACKER, P. M. S., (1993), *Wittgenstein, meaning and mind*, Oxford: Blackwell

HEIDEGGER, Martin, (1992), *Der Ursprung des Kunstwerks*, trad. port. Maria da Conceição Costa, *A origem da obra de arte*, Lisboa: Ed. 70

JAWORSKI, Adam, (1993), *The power of silence : social and pragmatic perspectives*, London: Sage

KEMPINSKA, Olga, (2008), *Os impasses da interpretação: o papel do silêncio na obra poética de Mallarmé e da pintura de Cézanne*, Tese de Doutoramento, Rio de Janeiro: Pontífica Universidade Católica do Rio de Janeiro

KOSTELANETZ, Richard, (1970), *John Cage*, New York: Praeger

LE BRETON, David, (1999), *David, Du silence, aproximaciones*, trad. port. Luís M. Couceiro Feio, *Do Silêncio*, Lisboa: Instituto Piaget

LOURENÇO, Manuel dos Santos, (1986), *A espontaneidade da razão: a analítica conceptual da refutação do empirismo na filosofia de Wittengstein*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda

MALRAUX, André, (sem data), *Les voix du silence*, trad. port. José Júlio Andrade dos Santos, *As vozes do silêncio*, Lisboa: Edição "livros do Brasil"

MARQUES, António, (2005), *A clausura da mente e a perspectiva da terceira pessoa – notas sobre o problema do conhecimento das outras mentes em Wittgenstein*, in *A expressão do indizível : estudos sobre Filosofia e Psicologia =The expression of the unsayable : studies on philosophy and psychology*, ed. par Marta Helena de FREITAS e Nuno VENTURINHA, Brasília: Universa

MEDEIROS, Margarida, (2000), *Fotografia e narcisismo: o auto-retrato contemporâneo*, Lisboa, Assírio & Alvim

MENEGOLLA, Ione Marisa, (2003), *A linguagem do silêncio*, São Paulo: Hucitec

MOLDER, Maria Filomena, (2005), *O silêncio, a mudez e o riso*, in *A expressão do indizível : estudos sobre Filosofia e Psicologia =The expression of the unsayable : studies on philosophy and psychology*, ed. par Marta Helena de FREITAS e Nuno VENTURINHA, Brasília: Universa

NASCIMENTO, Roberto Duarte Santana, (2007), *Signos Deleuzianos da diferença e as aporias do Eu em Proust*, São Paulo: Universidade Estadual de Campinas

PEREIRA, Suelena Werneck, (2009), *Dimensões do Silêncio in* Caderno de Psicanálise – Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: ano 31, n. 22, pp. 57-73

RAMOS, José Artur Vitória de Sousa, (2001), *O auto-retrato ou a reversibilidade do Rosto*, Lisboa: Universidade de Lisboa

RAMOS, José Artur Vitória de Sousa, (1998), *Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade científica – relatório de Aula “exercício de auto-retrato”*, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

REBEL, Ernst, (2008), *Self-Portraits*, trad. port. Verónica Vilar, *Auto-Retrato*, Lisboa: Taschen

SCHULTE, Joachim, (1993), *Experience and expression : Wittgenstein's philosophy of psychology*, Oxford: Clarendon Press cop.

SILVA, Norberto Abreu da, (2005), *Wittgenstein e a compreensão de si mesmo como atividade filosófica*, in *A expressão do indizível : estudos sobre Filosofia e Psicologia* = *The expression of the unsayable : studies on philosophy and psychology*, ed. par Marta Helena de FREITAS e Nuno VENTURINHA, Brasília: Universa

SMEDT, Marc de, (2001), *Éloge du silence*, trad. port. Sérgio Lavos, *Elogio do silêncio*, Cascais: Sinais de Fogo publicações

SMITH, Daniel W., (2003), (Translator's introduction) in **DELEUZE, Gilles**, (2003), *Francis Bacon - Logique de la Sensation*, trad. ingl. Daniel W. Smith, *Francis Bacon: the logic of sensation*, London: Continuum Books

SOUSA DIAS, Adalberto, (1983), *Arte, verdade, sensação*, Lisboa: Livraria Civilização

STEINER, George, (2002), *Grammars of creation*, trad. port. Miguel Serras Pereira, *A gramática da criação*, Lisboa: Relógio d'Água

STEINER, George, (2007), *Le silence des livres suivi de ce vice encore impuni*, trad. port. Margarida Sérvulo Correia, *O silêncio dos livros: ensaio seguido de esse vício ainda impune*, Lisboa: Gradiva

STUART, Maria, (1998), *Fernando Montes : o sentido do silêncio the meaning of silence*, Parede: Art for All

VERÍSSIMO, Erico, (1956) , *O resto é silêncio*, trad. ing. Lewis C. Kaplan, *The rest is silence*, London: Arco

WILDE, Oscar, (2006), *The picture of Dorian Gray*, trad. port. Clarice Lispector, *O Retrato de Dorian Gray*, Rio de Janeiro: Ediouro Publicações

WITTGENSTEIN, Ludwig, (1978), *The blue and brown book: preliminary studies for the philosophical investigations*, Oxford, Basil Blackwell

ZILHÃO, António, (1993), *Linguagem da filosofia e filosofia da linguagem : estudos sobre Wittgenstein*, Lisboa: Colibri

ANEXO 1

PINTURAS DE KLEIN, ROTHKO E RAUSCHENBERG

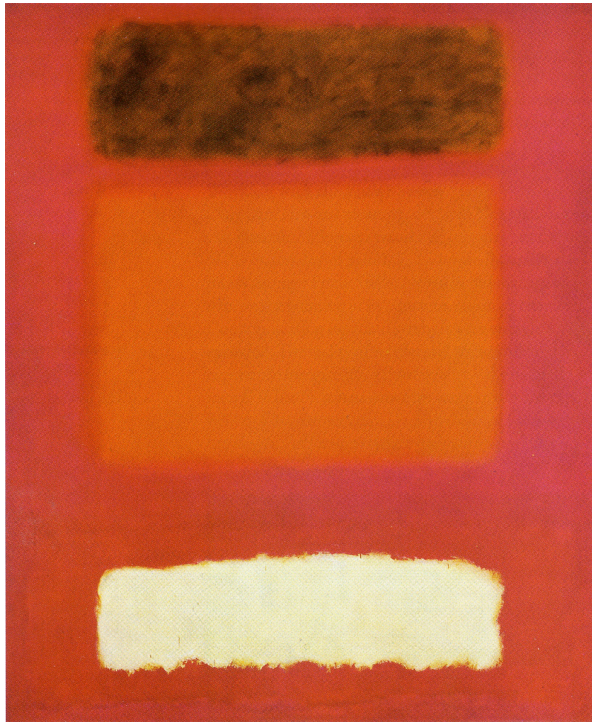


i) **Yves Klein**

Monochrome bleu sans titre (IKB 82), 1959

Pigmento em resina sintética sobre tela, 92,1 cm x 71,8 cm

New York, Solomon R. Guggenheim Museum

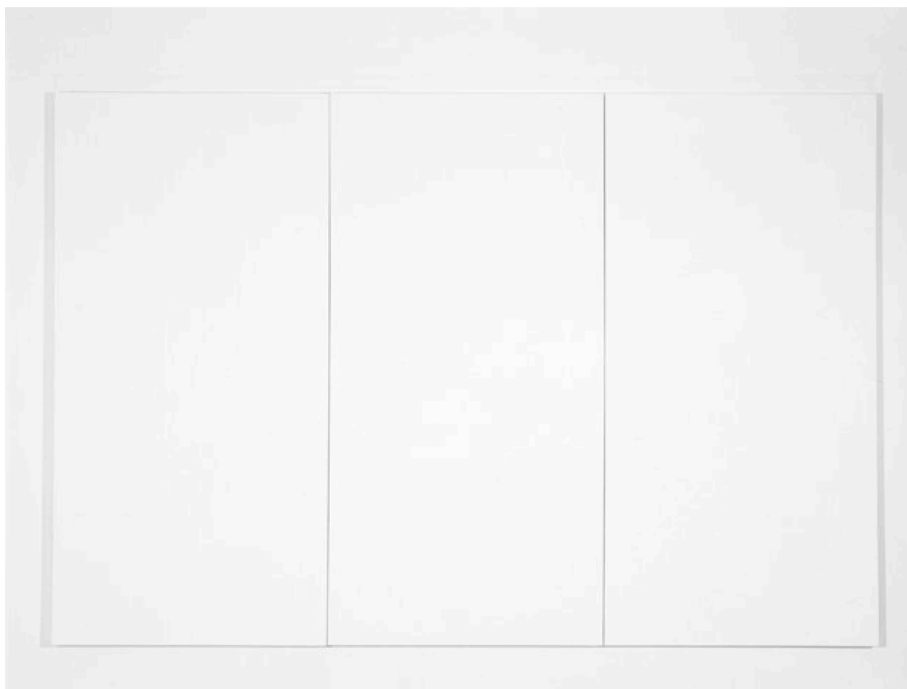


ii) **Mark Rothko**

Red, White and Brown, 1957

Óleo sobre tela, 252,5 cm x 207,5 cm

Basel, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum



iii) **Robert Rauschenberg**

White Painting (Three Panel), 1951

óleo sobre tela, 182,88 cm x 274,32 cm

Colecção SFMOMA

ANEXO 2
AUTO-RETRATO



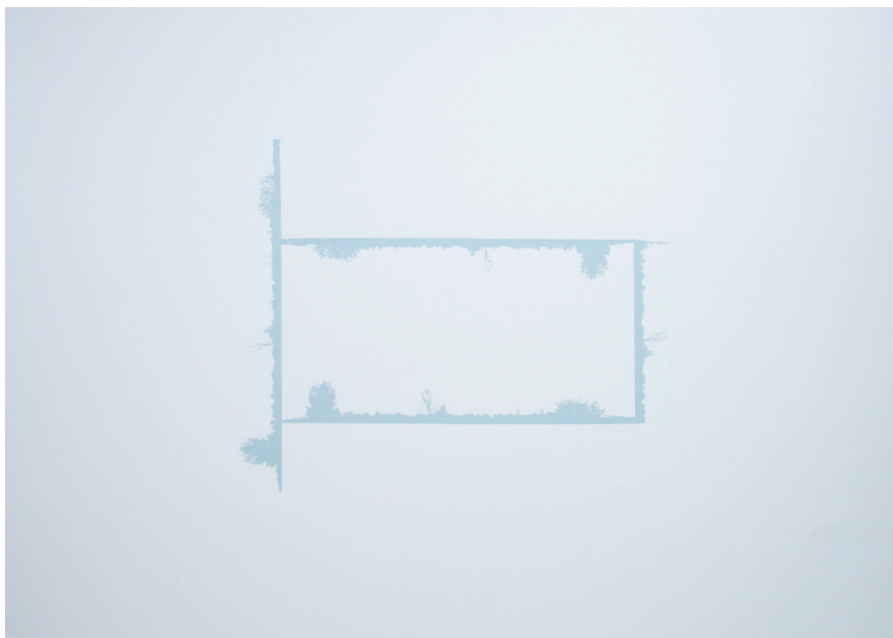
iv) **Pedro Matias**
Auto-retrato, 2007
serigrafía s/ papel, 42 x 59,4 cm



Pedro Matias

Auto-retrato, 2007

serigrafia s/ papel, 42 x 59, 4 cm



Pedro Matias

Auto-retrato, 2007

serigrafia s/ papel, 42 x 59, 4 cm



Pedro Matias

Auto-retrato, 2007

serigrafia s/ papel, 42 x 59,4 cm